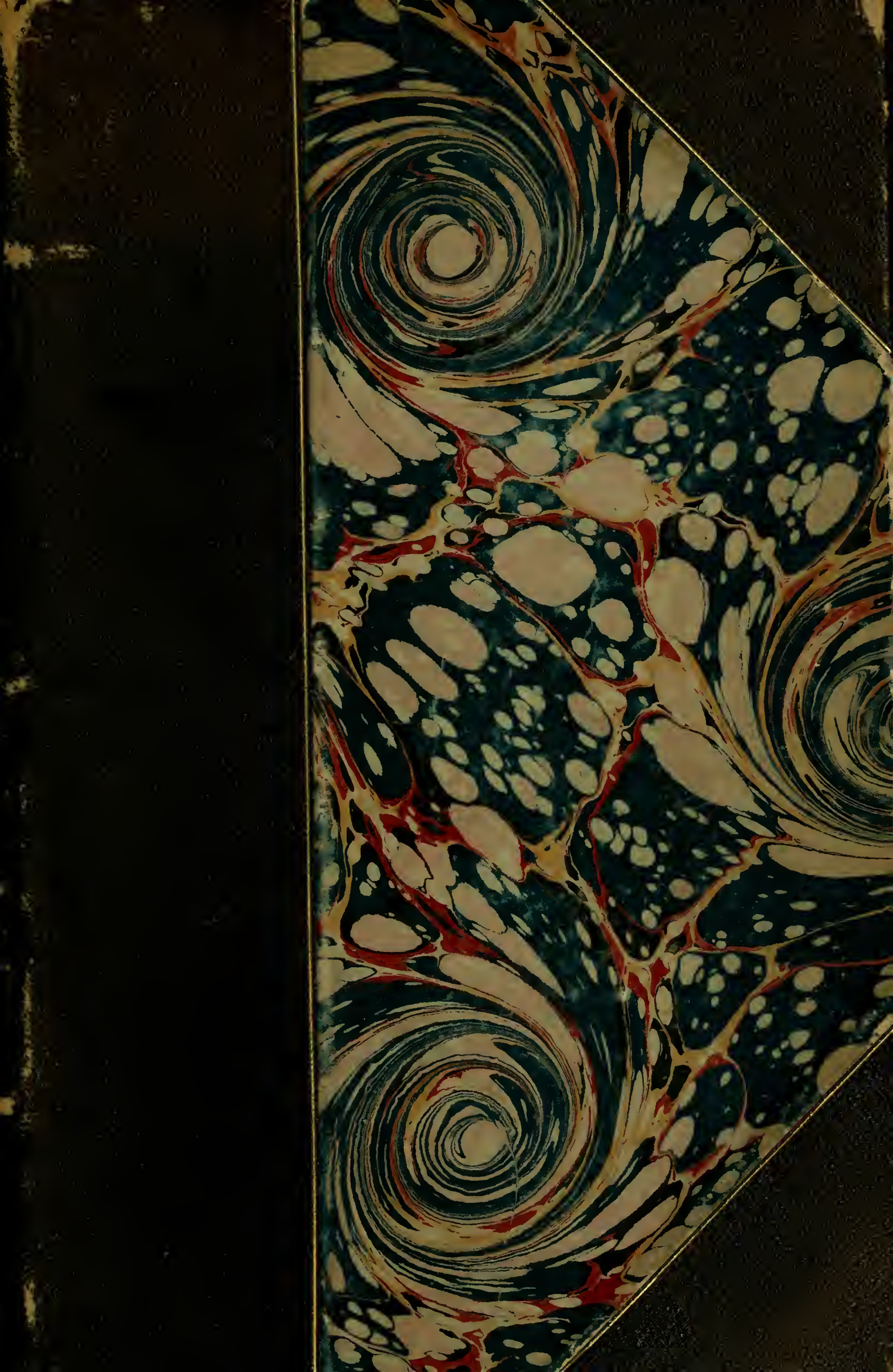
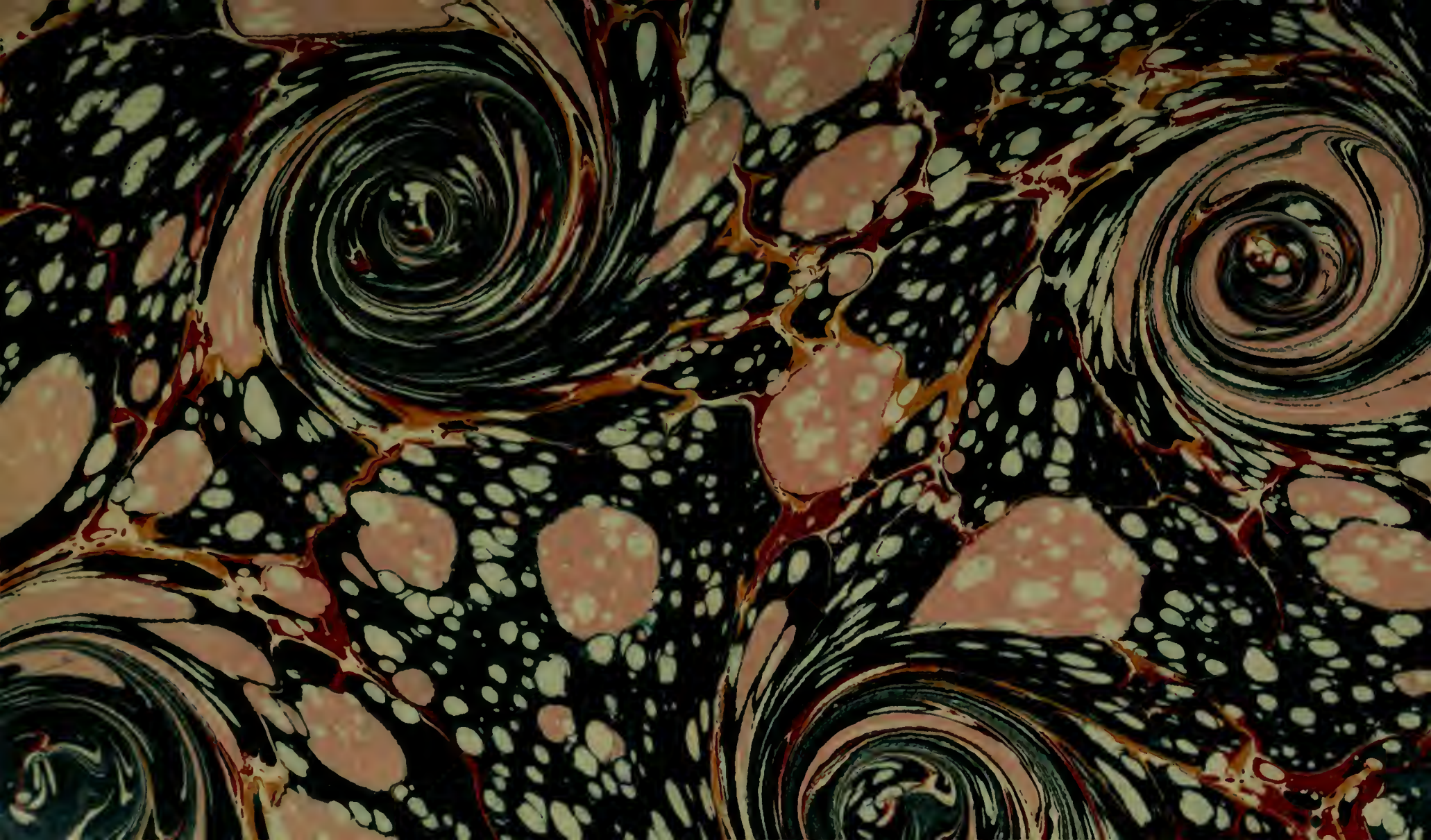




# NEUHOCHDEUTSCHE METRIK.

# NEUHOCHDEUTSCHE METRIK.

## EIN HANDBUCH

VON

DR. J. MINOR.
O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN.

200433
9/2/26

---

STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1893.

G. Otto's Hofbuchdruckerei in Darmstadt.

# VORWORT.

Das vorliegende Handbuch ist aus Vorlesungen hervorgegangen, welche ich im Sommersemester 1892 an der Wiener Universität gehalten habe. Ueber die allgemeinen Gesichtspunkte war ich damals mit mir im Reinen und das grundlegende Kapitel ist im Januarheft 1893 der Oesterreichischen Gymnasialzeitung zuerst erschienen. Die Zeit zwischen der Abfassung des Kollegienheftes und der Redaktion für den Druck habe ich fleissig dazu benutzt, um meine Sammlungen zu bereichern und die Beispiele zu vermehren.

Nicht der Metrik überhaupt, wohl aber der neuhochdeutschen Metrik habe ich in diesem Buche als ihre erste und unumgängliche Aufgabe festgestellt, die Uebereinstimmung oder Nichtübereinstimmung der natürlichen Quantität und Betonung mit den künstlichen Anforderungen des Rhythmus in Bezug auf die Dauer und den Accent aufzuzeigen. Die Hauptfrage bleibt in der neuhochdeutschen Metrik immer: ist der vom Dichter beabsichtigte Rhythmus auch wirklich in den Worten und Sätzen enthalten? oder wie verhält sich ihr natürlicher Rhythmus zu ihm?

Ich bin aber deshalb nicht der Meinung, als ob jeder Vers schlecht sei, der sich auch nur im geringsten von den Bedingungen der natürlichen Rede entfernt. Ich habe z. B. oft genug Gelegenheit gehabt, darauf aufmerksam zu machen,

wie sich der kräftige daktylische Rhythmus die natürliche Betonung unterwirft. Aber die Grenze, inwieweit dies in den verschiedenen Versmassen der Fall ist, lässt sich heute und wird sich wohl auch niemals mit solcher Bestimmtheit ziehen lassen, dass eine wissenschaftliche Behandlung möglich wäre. Nicht bloss verschiedene Individuen werden je nach ihrem Geschmack dem Rhythmus eine grössere oder geringere Macht einräumen; auch dasselbe Individuum wird hier ein verschiedenes Verhalten zeigen und denselben Vers an verschiedenen Stellen, in verschiedener Stimmung auch mit verschiedener Betonung lesen, dem Rhythmus mitten in der Rede oder im pathetischen Ausdruck williger folgen als am ruhigen Eingang. Wird aber ein Text mit grösserer oder geringerer Schonung der natürlichen Betonung in einem von vornherein bestimmten oder gar durch körperliche Bewegung angegebenen Rhythmus vorgetragen, dann kann von Metrik nicht die Rede sein; solche Fälle gehören in das Gebiet der Rhythmik, die für die älteren deutschen Litteraturperioden wichtiger ist als die Metrik. In der neueren deutschen Litteratur kommen umgekehrt gerade solche Verse massenhaft vor, in denen sich erst aus der natürlichen Betonung der wahre und eigentliche Rhythmus ergibt, der sich vom Versschema emanzipiert: wir werden uns wohl hüten zu lesen *warté nur bálde, ruhést du aúch!*

Metrik und Rhythmik stehen sich also wie Poesie und Musik gegenüber. Und wie Grillparzer, er selber Dichter und Musiker in Einer Person, in einer jüngst bekannt gewordenen Tagebuchstelle (Grillparzerjahrbuch III, 214), dagegen protestiert, dass die Musik die Gesetze der Deklamation befolge, so muss auch der Metriker dagegen Verwahrung einlegen, dass die Poesie dem musikalischen Rhythmus auf Kosten des Sinnes unterthänig werde. In der künstlerischen Praxis finden natürlich auch hier Uebergänge und Mischungen statt. Hier wie überall in der Aesthetik und Poetik gilt der

Satz aus den Naturwissenschaften: dass in Wirklichkeit nur die Individuen vorkommen, die Gattungen aber bloss im menschlichen Denken bestehen. Die individuellen Kunstwerke entstehen nicht auf dem logischen Wege und sie sind darum auch nicht an unsre Rubriken gebunden. Die Wirklichkeit ist in der Kunst wie in der Natur voll von Widersprüchen. Aber die Theorie muss sich von solchen Widersprüchen frei halten und den Gesetzen der Logik folgen. Gattung gegen Gattung stellen ist ein logischer Prozess. Von der Poesie die genaueste Beobachtung des Rhythmus selbst auf Kosten des Wortaccentes fordern und umgekehrt von der Musik die strengste Beobachtung der natürlichen Betonung, das ist verkehrt; denn die Hauptsache bleibt in der Poesie immer der Sinn, in der Musik der Rhythmus.

Wenn aber hier rhythmisch-musikalische und metrische Anforderungen mit einander in Gegensatz gebracht werden, so ist dabei wohl zu beachten, dass z. B. die Komposition eines dichterischen Textes nicht allein der Musik sondern auch der Poesie angehört. In der Musik sind die Töne Selbstzweck, in der Dichtung nur Mittel, denn der Hauptzweck ist hier der Sinn. Nur in der Musik haben wir den reinen Rhythmus, in der Dichtung den angewandten. Aber nur die Instrumentalmusik, nicht der Gesang, stellen uns diesen reinen, nicht angewandten Rhythmus vor. Weit besser als in Noten für das Auge setzt man sich darum die Schemata unserer Verse gleich für das Ohr um, indem man sie sich vokalisierend vorsagt oder indem man sie auf dem Klavier anschlägt; so allein wird man den rhythmischen Charakter der Versarten rein erkennen. Wenn aber auch jeder komponierte Text ein metrisches Element enthält, so ist er doch für die Metrik nur in so weit zu brauchen, als er den in dem Rhythmizomenon enthaltenen natürlichen Rhythmus wirklich zu Gehör bringt und nicht etwa einen vollkommeneren an die Stelle setzt.

Wenn ich sage, der Komponist kann die natürliche Quantität und den natürlichen Accent seines Textes verletzen, so weiss ich recht gut, dass auch der Komponist bestrebt ist, den Text zum Verständniss zu bringen, und dass er daher die Accente bis zu einem gewissen Grade schonen wird. Aber ihm steht eine viel reichere Scala von Tönen zu Gebot als dem Dichter; er kann die Accente durch eine weit grössere Abstufung von Stärkegraden zur Geltung bringen und von der Tonhöhe einen viel ausgiebigeren Gebrauch machen als der Dichter. Schon daraus, dass ein und derselbe Text in verschiedenen Taktarten gesetzt werden kann, ergibt sich die Freiheit der Komposition gegenüber dem natürlichen Rhythmus. Das Metrum hängt von dem natürlichen Rhythmus ab, der Komponist kann einen vollkommeneren künstlichen an seine Stelle setzen. Er kann! ob er soll oder nicht soll, wie weit er die natürliche Betonung missachten darf u. s. w., das sind Fragen, die eine interne Angelegenheit der musikalischen Wissenschaft bilden. Die Metrik aber kann sich aus dem einfachen Grund nicht auf die Komposition stützen, weil sie nirgends die absolute Gewissheit hat, dass der Komponist auch wirklich dem natürlichen Rhythmus treu geblieben ist.

Darum bildet den Gegenstand der Metrik allein der gesprochene Vers. Als massgebend für den Vortrag der Verse ist mir das Wiener Burgtheater erschienen: in dem letzten Jahre der Laubischen und während der Dingelstedtischen Direktion, etwa von 1867 bis 1880, habe ich, einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Berlin ausgenommen, nur an wenig Abenden in dem alten Hause gefehlt, und was sich von der alten bewährten Kunst des Vortrags etwa noch erhalten hat, ist mir auch im neuen Hause nicht ganz fremd geworden, in dem Josef Lewinsky die alte rhetorische Meisterschaft entfaltet.

Durch unsere ganze Metrik zieht sich eine Reihe von Widersprüchen hindurch. Wir finden es abscheulich, wenn

unsere Kinder, deren Gefühl für den Rhythmus stärker ist als ihr Verständniss für den Sinn, uns Verse von Goethe oder Schiller skandierend hersagen; aber unsere Gelehrten thun genau dasselbe, wenn sie diese Verse metrisch untersuchen: *warte nur bálde, ruhést du auch!* Auch wir Gelehrte machen die Verse erst rhythmisch regelmässiger, als sie in Wirklichkeit sind; wir heben den Rhythmus heraus *(abgésetzt wúrd' ich)*, d. h. wir lesen das Versschema nicht aus dem Verse heraus, sondern in den Vers hinein, und wir gestatten uns dabei von dem Sinn ganz abzusehen, dessen Verletzung uns bei den Kindern so unerträglich vorkommt. Wir setzen unsere Versschemen in Noten um; wir würden aber die Verse, genau nach diesen Noten abgelesen, unerträglich eintönig und steif finden. Wir suchen seit hundert Jahren Spondeen, und bezeichnen gleichwohl unsere Trochäen mit zwei Viertelnoten u. s. w. u. s. w. Das wird auch nicht anders werden, so lange wir unseren Versen eine rhythmisch-musikalische Vollkommenheit aufnöthigen, die sie nur auf dem Papier, nicht mehr vor dem Ohre haben, und darüber die hohe metrische Vollendung übersehen, die unserer modernen Dichtung eigen ist. Diese Frage ist von aktueller Bedeutung. Wenn wir die rhythmische Vollkommenheit nur auf Kosten der natürlichen Betonung und des Sinnes erreichen können und namentlich den in der Theorie und in der Praxis auf unbegreifliche Weise missachteten Satzaccent nicht besser wahren lernen, dann hat die letzte Stunde für unsere Verskunst geschlagen und die Zukunft gehört der Prosa. Denn der Sinn steht uns höher als die Form; und nur die Dichtung, welche die Form mit dem Inhalt vermählt, wird den Rhythmus zukünftig möglich machen. Davon ist z. B. Fuldas Talisman ein glückliches Beispiel.

Daraus ergibt sich auch, was ich von der Einführung der Notenschrift in der Metrik halte. Ich habe von ihr einen

sehr diskreten Gebrauch gemacht und komplizierte Darstellungen schon aus dem Grund ferngehalten, um auch dem Laien in musikalischen Dingen verständlich zu bleiben. Von der Darstellung unserer Versschemen in Notenschrift würde ich auch in Zukunft nur schädliche Einflüsse und Irreführung erwarten. Denn allerdings beruht jeder strengere Versrhythmus auf einem bestimmten Takt. So wenig aber ein im Dreivierteltakt gesetztes Musikstück nun auch in jedem Takt aus drei Viertelnoten bestehen müsste, ebenso wenig muss ein aus lauter daktylischen Füssen bestehender Vers in jedem Fuss aus drei Kürzen bestehen. Ein Musikstück aus lauter Viertelnoten hätte zwar einen sehr strammen, gewiss aber auch einen sehr eintönigen und langweiligen Rhythmus; und dass der Rhythmus des Verses noch fester und strammer sein müsste als der eines Musikstückes, das wird doch wohl Niemand fordern oder erwarten.

Wenn man meiner Ansicht von der Taktfüllung seine Zustimmung kaum versagen wird, so bekenne ich dagegen gern, dass mich das wenige, was ich über das Verhältniss der natürlichen Quantität zu der Taktdauer vorbringen konnte, selbst nicht befriedigt. Man rechnet hier eben mit lauter unbestimmten Grössen. Unbestimmt sind zunächst die Anforderungen des Rhythmus. Bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung wird die Taktdauer von keinem Dichter und von keinem vortragenden Künstler eingehalten. Dass sie bei ungleichsilbigen Takten einzuhalten gesucht wird, wird man bei einiger Aufmerksamkeit durch die Erfahrung bestätigt finden: in einem Verse wie *kummer und | plagen will ich ver jagen* liest man *plagen* und *jagen* unwillkürlich gedehnt oder man macht eine Pause, die den Takt füllt. Und dass die Taktdauer bei unregelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung mehr gefährdet ist, als bei regelmässigem, lehrt der elementarste Klavierunterricht: bestehen

im Dreivierteltakte die Takte aus je drei Viertelnoten, fallen also die Takttheile mit den Noten (Silben) zusammen, dann ist die Taktdauer wenig bedroht; besteht aber ein Takt aus $^1/_2 + {}^1/_8 + {}^1/_8$, der andere aus $^1/_4 + {}^3/_8 + {}^1/_8$ u. s. w., so sagt der Klavierlehrer zu dem Anfänger: Zählen Sie! Aber auch bei ungleichsilbigen Takten findet die Forderung der gleichen Taktdauer nur eine subjektive, nicht eine vollkommen objektive Erfüllung, und es bleibt durch Experimente nachzuweisen, wie weit unsere Empfindlichkeit für die Taktdauer reicht. Ebenso unsicher wie die Anforderungen der Taktdauer ist aber auch die natürliche Quantität der Silben, mittelst deren der Dichter die Forderung der Taktdauer zu befriedigen sucht. Mit den relativen Unterschieden zwischen Kürzen und Längen, wobei Niemand weiss, wo die Kürze aufhört und die Länge beginnt, ist Niemandem gedient; absolute Zahlen, Messungen der Laute, der Silben und der Wörter können allein fördern. Dabei wird man darauf Rücksicht zu nehmen haben, dass Verse nur in den seltensten Fällen im Dialekt, meistens aber in einem künstlichen Hochdeutsch vorgetragen werden, welches in Bezug auf die Prosodie der Laute und der Silben seine eigenen Gesetze hat und z. B. in dem Wort *mutter* zweifellos einen langen Konsonanten (durch Dehnung des Versschlusses) enthält. Von besonderer Wichtigkeit ist es aber, dass die normale Quantität einer Silbe unter dem Einfluss des Accentes, besonders des Satzaccentes, eine wesentliche Veränderung erleidet: diesen Einfluss habe ich an einzelnen Beispielen aufzuzeigen gesucht und ich zweifle nicht, dass sich noch weit mehr finden werden, wenn man auch hier dem Satzaccent die gebührende Aufmerksamkeit widmet. Hat man über die Quantität der Silben erst einmal sichere Beobachtungen, dann wird sich noch deutlicher zeigen, wie höchst mannigfaltig die Taktfüllung in unseren Versen beschaffen ist und wie verschiedenartig das

Verhältniss der Hebung zu der Senkung in Bezug auf die Quantität sein kann. Ich habe, in Uebereinstimmung mit der Praxis unserer Dichter, nur die Senkung in Betracht gezogen: sie darf nicht zu lang sein, wenn die Taktdauer eingehalten werden muss. Aber auch von der Hebung wird sich auf Grund genauerer Messungen reden lassen: je nachdem sie kürzer oder länger ist, wird für die Senkung eine längere oder kürzere Dauer frei u. s. w.

Dass unser Accent, besonders der Satzaccent nicht immer Tonstärke sondern mitunter auch Tonhöhe ist, ist namentlich für die betonten Wörter im Auftakt von Wichtigkeit.

Die Lehre von dem Satzaccent und von den Satzpausen möchte ich gern noch einmal weiter führen; die beiden berühren sich auch öfter mit einander. Eine besondere Form des grammatischen Accentes ist die: wenn ein Satzglied aus rein grammatischen Gründen, weil es zum syntaktischen Verständniss des Satzes unentbehrlich ist, betont wird: *nimm únsern dank und den der unterthanen; was doch vergnüg' ich mich, dá* [Tonhöhe], *wenn er mich nicht sieht. . . . bald seine laune flieht; der sohn dés in den revolutionskriegen gefallenen hauptmanns; irrthümlich hat ér und mit ihm seine schule darin ein vergehen erkannt.*

Metrik ist die Lehre von den Prinzipien der Verskunst, nicht von der Einführung der metrischen Formen in die Dichtung. Ihre Anwendung und Entwicklung zu zeigen, ist die Aufgabe der Litteraturgeschichte. Das Historische kommt daher hier erst in zweiter Linie in Betracht.

Die Litteratur und die Quellennachweise findet man am Schlusse dieses Bandes verzeichnet.

Es ist meine Absicht, in ähnlicher Form künftig auch die Poetik und die Stilistik zu behandeln.

Pertisau am Achensee,
am Jakobstag 1893.

J. Minor.

# INHALT.


Seite

EINLEITUNG . . . . . 1

I. DER RHYTHMUS.

Sein Wesen und seine Natur . . . . . 7

Physiologische Erklärung des Rhythmus . . . . 9

Der Vers, vom rhythmisch-musikalischen Standpunkt aus betrachtet . . . . . 12

Vom Vortrag der Verse . . . . . 16

Der Vers, vom metrischen Standpunkt aus betrachtet . . . . . 21

Verhältnis des deutschen Verses zum antiken . . 26

Der romanische Vers . . . . . 37

II. DIE QUANTITÄT.

Die natürliche Prosodie der Silben . . . . . 43

Die Bedeutung der Quantität für den Vers . . . 48

III. DER ACCENT.

Der natürliche Accent . . . . . 61

A. Der Wortaccent . . . . . 63

a) der Hauptaccent . . . . . 65

b) der Nebenaccent . . . . . 76

B. Der Satzaccent . . . . . 83

Der Versaccent . . . . . 108

Verwendung der Wörter im Verse (Beispiele) . . 120

IV DER VERSFUSS ODER DER TAKT.

Die Versfüsse . . . . . 132

Wortfüsse und Versfüsse . . . . . 156

Sprechtakte . . . . . 159

Herstellung einsilbiger Senkungen . . . . . 170

Seite

I. Wortverkürzung . . . . . 173
Elision und Apokope . . . . . 173
Synkope . . . . . 175
Aphärese, Synalöphe . . . . . 176
II. Die Wortverlängerung . . . . . 177
Hiatus . . . . . 178

V. DER VERS.

Die Dipodie . . . . . 183
Das Kolon oder der Vers . . . . . 186
Die Lehre vom Versschluss . . . . . 187
Enjambement . . . . . 195
Satzpausen oder Redepausen . . . . . 196
Cäsuren . . . . . 210
Gesichtspunkte für die Versbetrachtung . . . 215

I. Trochäische Verse . . . . . 216
1. Der vierfüssige (spanische) Trochäus . . . 216
2. Der fünffüssige (serbische) Trochäus . . . 221
3. Der trochäische Tetrameter . . . . . 222
Der kleinere Tetrameter oder der Trimeter hyperkatalektikus . . . . . 224
II. Jambische Verse . . . . . 224
1. Der fünffüssige Jambus . . . . . 224
Der französische vers commun . . . . . 225
Der englische heroic und blank verse . . . . 225
Der italienische Endekasillabo . . . . . 245
2. Der Trimeter . . . . . 252
3. Der Alexandriner . . . . . 260
4. Der Choliambus . . . . . 267
III. Päonische Verse . . . . . 269
IV. Jonische Verse . . . . . 269
V. Choriambische Verse . . . . . 270
VI. Anapästische Verse . . . . . 271
VII. Daktylische Verse . . . . . 272
1. Der Hexameter . . . . . 272
2. Der Pentameter und das Distichon . . . 302
VIII. Die freien Verse . . . . . 313
Vers libres oder irréguliers . . . . . 313
Die freien Rhythmen (das Klopstockische freie Silbenmass) . . . . . 315
IX. Der Reimvers des Hans Sachs . . . . . 322
Die Knittelverse . . . . . 331

Seite

VI. DER REIM.

I. Die Alliteration oder der Stabreim . . . . . 339
Jordans Stabvers . . . . . 341
II. Die Assonanz . . . . . 343
III. Der Endreim . . . . . 349
Verhältniss des Reimes zum Sinn . . . . . 351
Reimbrechung . . . . . 355
Sinnliche Kraft und Reinheit des Reimes . . . 357
Geschlecht und Umfang des Reimes . . . . . 365
Die Reimwörter . . . . . 371
Die Reimstellung . . . . . 373
Die Anzahl der Reime . . . . . 378
Zur Geschichte des Reimes . . . . . 379

VII. DIE STROPHEN.

Perioden . . . . . 382
Systeme . . . . . 383
Zweitheiligkeit und Dreitheiligkeit . . . . . 386
Gedichte und Lieder . . . . . 388
Incongruenz des Strophenbaues . . . . . 389
Kehrreim (Refrain) . . . . . 392
Geleit . . . . . 396

Einheimische Strophenformen . . . . . 398
Trochäische Strophen . . . . . 398
Jambische Strophen . . . . . 401
Daktylische und anapästische Strophen . . . 404
Altdeutsche Strophen . . . . . 409
Nibelungenstrophe . . . . . 409
Gudrunstrophe . . . . . 411
Hildebrantston . . . . . 411
Antike Strophenformen . . . . . 412
Sapphische Strophe . . . . . 416
Alkäische Strophe . . . . . 422
Asklepiadeische Strophe . . . . . 425
Archilochische Strophe . . . . . 427
Romanische Strophenformen . . . . . 428
Italienische Strophen . . . . . 430
Stanze (Ottava rima) . . . . . 430
Siciliane . . . . . 431
Nona rima . . . . . 431
Spenserstanze . . . . . 432

Seit

Ritornell . . . . . 434
Terzine . . . . . 436
Madrigal . . . . . 438
Canzone . . . . . 441
Canzonette . . . . . 444
Ballate . . . . . 445
Sestine . . . . . 447
Sonett . . . . . 450
Triolett . . . . . 457
Spanische Strophen . . . . . 459
Decime . . . . . 459
Glosse . . . . . 459
Variation . . . . . 460
Tenzone . . . . . 462
Cancion . . . . . 463
Französische Strophen . . . . . 463
Quartrain . . . . . 464
Rondeau . . . . . 464
Rondel . . . . . 465
Voltanelle . . . . . 466
Orientalische Versmasse . . . . . 467
Ghasel, Kasside, Vierzelle . . . . . 467
Makamen . . . . . 471

## CORRIGENDA.

S. 58 Z. 23 l. *silberlgrau*. S. 88 Z. 26 l. *eine* ohne Accent. S. 164 Z. 23 l. *zweig auf zweige*. S. 185 Z. 13 *völler mondenschein*. S. 253 Z 21 *schzweig* ohne Accent. S. 268 Z. 1 l. *σκάζων*.

# EINLEITUNG.

Die deutsche Metrik, als Wissenschaft betrachtet, steht in ihren ersten Anfängen und es fehlt noch vielfach an den Vorbedingungen, die sie zur nothwendigen Voraussetzung hat.

Die reale Grundlage, der eigentliche Gegenstand metrischer Beobachtung ist der gesprochene Vers. Aber wie verschieden wird nicht ein und derselbe Vers von verschiedenen gelesen und wie wenige verstehen Verse vorzutragen! Wie soll man sie überhaupt lesen: scandierend nach dem Versschema oder recitierend nach dem Sinn? Und wenn man nun auch die Kunst des richtigen Vortrages besässe, so könnte man doch nicht immer zugleich Vortragender und unbefangener Zuhörer, Beobachteter und Beobachter, Subject und Object der Untersuchung sein. Vielleicht dass wir einmal in dem Phonographen ein technisches Werkzeug erhalten, um auch den kunstvollen Vortrag von Versen zu fixieren.

Allenthalben hat es die Metrik ferner mit Fragen der Tondauer und der Tonstärke zu thun, die mit dem feinsten Ohr kaum wahrnehmbar sind. Nur exacte Messungen können uns dahin führen, an die Stelle von relativen absolute Werthe zu setzen. Physikalische Instrumente sind uns unentbehrlich und zum Theil auch schon erfunden. Aber Vorsicht vor den heutzutage so beliebten naturwissenschaftlichen Spielereien, die mehr schaden als nutzen! Wirkliche naturwissenschaftliche Bildung muss hier vorausgesetzt werden. Es genügt nicht, einmal ein Experiment anzustellen; unsere Gewährs-

männer müssen im vertrauten Verkehr mit diesen Instrumenten leben, sie benutzen und gebrauchen lernen nicht in einem, sondern in tausend Fällen. Brücke, Helmholtz und Stumpf sind hier auf sicheren Bahnen vorangegangen.

Die Accentlehre liegt gleichfalls noch im Trostlosen: über das Wesen des Accentes, über Tonhöhe und Tonstärke herrschen widerstreitende Meinungen. Den Zusammenhang zwischen Tonhöhe und Tonstärke hat noch niemand näher untersucht. Der Wortaccent ist nur unsicher, der Satzaccent meistens falsch bestimmt worden.

Ebensowenig Verlass dulden die Lehren von den Sprechtakten und von dem Tempo der Rede. Sie sind dem Metriker für die Beurtheilung des Verhältnisses zwischen den Wortfüssen und Versfüssen, für die Lehre von den Cäsuren und von dem Versschluss unentbehrlich.

Noch weniger als die Grundbedingungen sind höhere Anforderungen erfüllt. Ueber den ethischen Charakter der Versmasse wissen wir so gut wie gar nichts, trotzdem in den Schriften der älteren Romantiker und in den literarischen Briefwechseln aus der classischen und romantischen Zeit ein sehr werthvolles Material von Beobachtungen zerstreut ist. Da ferner der Rhythmus wohl eine Form, aber keine Form ohne Inhalt ist, so kommt auch das Verhältniss der Form zum Inhalt, namentlich beim dramatischen Vers, in Betracht. Höhere künstlerische Zwecke führen den Dichter über die rhythmische Regel hinaus. Seine Aufgabe ist es nicht, correcte Verse zu bauen, und der grösste Verskünstler ist noch nicht der grösste Dichter. Unsere metrischen Untersuchungen verzeichnen allein die Abweichungen von dem abstracten Versschema, auch diese leider selten vollständig und fehlerfrei. Immer aber bleibt das eine blosse Vorarbeit für die eigentliche Untersuchung, die es vielmehr mit den Wirkungen zu thun hat, die der Dichter durch seine Abweichung vom Versschema erreicht. Wie oft ist nicht der Widerstreit zwischen der prosaischen und der Versbetonung deutliche Absicht! Noch öfter aber arbeitet der Dichter unbewusst. „Der Takt", sagt Goethe zu Eckermann, „kommt aus der poetischen Stimmung wie unbewusst. Wollte man darüber

denken, wenn man ein Gedicht macht, man würde verrückt.“ Sehr geschickt beruhigt Heine seinen Freund Immermann über metrische Bedenken. Auch die Metrik, meint er, habe ihre Ursprünglichkeiten, die nur aus wahrhaft poetischer Stimmung hervortreten und die man nicht nachahmen könne. Immermann sündige oft genug gegen die äusseren Regeln der Metrik, die man allenfalls auswendig lernen könne, selten aber gegen die innere Metrik, deren Norm der Schlag des Herzens sei.

Endlich aber sind auch unsere historischen Untersuchungen mangelhaft. Ueber die wichtige Uebergangszeit, über das XVI. und über das XVII. Jahrhundert, fehlen sie leider fast ganz. Die classische Periode ist zwar fleissig, aber nicht immer mit guter Methode bearbeitet worden. Die für die Metrik interessanteste Zeit der romantischen Schule und die hoch entwickelte Verskunst der Neueren hat die philologische Behandlung der neueren Literaturgeschichte ganz links liegen lassen. Und doch kann das jetzt so beliebte Princip der Arbeitstheilung, das für die Literaturgeschichte bloss von zweifelhaftem oder wenigstens bedingtem Werthe ist, hier weit fruchtbarer wirken; denn vorausgesetzt, dass man über die Grundbedingungen und die Methode einig geworden ist, kann hier jeder die Hand anlegen, ohne durch den Nachbarn beengt oder gar aufgehalten zu werden.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun, dass dieser Versuch weniger die Resultate schon abgeschlossener Untersuchungen als die Anregung zu neuen Untersuchungen geben soll. Denn wenn auf der einen Seite eine wissenschaftliche Metrik die reichsten und sorgfältigsten Vorarbeiten voraussetzt, so können doch umgekehrt diese erst dann wieder mit Nutzen angestellt werden, wenn man über die Principien der Verskunst im Klaren ist und eine einheitliche Methode befolgt.

Dass dies heute nicht der Fall ist, braucht kaum gesagt zu werden. Die alte antikisierende Metrik der Moriz, Voss, W. Schlegel, Apel u. a., denen unsere Classiker zu wenig rigoros waren, ist durch eine ebenso einseitige nationale oder germanistische Richtung abgelöst worden, deren Vertreter (Benedix, Helm, Hildebrand, Schmeckebier u. a.) in der

Verskunst unserer Classiker überhaupt nur einen Irrweg erblicken. Ein solcher Widerspruch zwischen der Geschichte der Dichtung und den Anforderungen der Metrik ist meines Erachtens eine Unmöglichkeit, und wer ihn wirklich annimmt, verlässt den sicheren Boden der Erfahrung, auf dem man hier allein festen Fuss fassen kann. Es ist unmöglich, dass eine ganze Literatur und noch dazu in ihrer classischen Periode das ihr gemässe Metrum verfehlt haben sollte. Und es ist mit eine der Hauptaufgaben dieses Versuches nachzuweisen, dass sich die Vertreter der neueren Schule über den germanischen Vers hinaus ebensowenig zu den natürlichen und allgemeinen Bedingungen des Verses erhoben haben, als die Anhänger der alten Schule über den antiken Vers hinausgekommen sind. Beide Schulen sind sich über den Gegensatz von Wortaccent und Versaccent, von Quantität und Accent u. dgl. nie völlig klar geworden und stehen ihrem Gegenstand in gleicher Befangenheit gegenüber.

Dazu beizutragen, dass in die principiellen Fragen der Verskunst Klarheit komme und eine einheitliche Methode möglich werde, ist also bei dieser Arbeit meine Hauptabsicht gewesen. Sie ist ein blosser Versuch, der anderen zur Orientierung dienen und sie zur Mitarbeit anregen soll. Denn ein abschliessendes wissenschaftliches Werk werden wir über die neuhochdeutsche Verskunst kaum von einem einzelnen erwarten dürfen. Was hier mit einem verhältnissmässig kleinen Material versucht wird, das wird sich an einem vollständigeren entweder bewahrheiten oder von selbst widerlegen. Denn selbstverständlich besteht zwischen der Principienlehre und den Untersuchungen eine beständige Wechselwirkung: so wenig man im einzelnen an eine fruchtbare Arbeit denken kann, ehe man weiss, worauf es ankommt, ebensowenig wird man ein einmal angenommenes Princip oder eine Methode den Thatsachen zum Trotz durchführen wollen.

Unter der Metrik verstehen wir mit Westphal die Lehre von denjenigen rhythmischen Formen, die in der Dichtkunst zur Erscheinung kommen.

Denn nicht die Dichtkunst allein bedient sich des Rhythmus. Schon die alten Griechen pflegten die Künste in bildende und in musische zu unterscheiden. Die bildenden Künste (Malerei, Architektur, Plastik) stellen sich unmittelbar und als fertiges Product, ruhend im Raume, dar; ihre Schönheit beruht auf der formalen Ordnung des unbewegten Raumes, auf der Symmetrie. Die musischen Künste dagegen beruhen auf der formalen Ordnung der bewegten Zeit, auf dem Rhythmus. Sie stellen sich aber nicht unmittelbar selbst dar, sondern sie werden erst von der Mittelsperson eines vortragenden Tänzers, Sängers oder Schauspielers durch Bewegung im Verlauf der Zeit reproduziert.

Die musischen Künste unterscheiden sich wieder, je nachdem sie durch sichtbare Bewegungen der Körper auf das Auge (Tanz) oder durch hörbare Bewegung der Luft (Töne) auf das Gehör wirken. Sind die Töne unarticuliert, so entsteht die Musik; sind sie articuliert, so entsteht die Poesie. Aber alle drei Künste waren ursprünglich eine; heute noch ist der Tanz mit der Musik unlösbar verbunden. Die Poesie hat sich freigemacht, erscheint aber in der Lyrik und im Drama immer noch gern Hand in Hand mit einer der beiden Schwestern oder gar im alten Dreibund. Das Band, das die drei Künste auch heute noch vereinigt, ist der Rhythmus, das Gleichmass der Bewegung.

Musik und Poesie beruhen beide auf rhythmischen Tönen. Aber in der Musik kommt ausser dem Rhythmus noch die Höhe und Tiefe der Töne (Melodie) und ihr Zusammenklang (Harmonie) in Betracht; in der Poesie steht über dem rhythmischen Werth der Töne die geistige Bedeutung der Worte. Die Musik ist immer und überall an den Rhythmus geknüpft, mit dem auch die Poesie in den ältesten Zeiten untrennbar verbunden ist. Aber der Satz Wilhelm Schlegels: „keine Poesie ohne Silbenmass“ entspricht nicht der Erfahrung. Die Geschichte der Dichtung lehrt vielmehr, dass gerade in hochentwickelten Literaturen eine Verwischung der Grenzen zwischen Poesie und Prosa eintritt: es entsteht eine unrhythmische Poesei (im Roman und im Drama) und umgekehrt eine rhythmische Prosa (in Goethes Weimarischen Dichtungen;

bei Hölderlin, Jean Paul, Hülsen und anderen Romantikern). Und auch die Beobachtung der metrischen Kunst zeigt deutlich diesen Entwicklungsgang. Sie steht in den älteren Zeiten, wo Dichten mit Versemachen gleichbedeutend war und wo es mehr von dem Rhythmus als von dem Inhalt abhing, ob ein Product als Poesie oder als Prosa galt, der Musik näher und schaltete freier mit den Worten, die für sie wie für die Musik blosse Töne waren, zum Vortrag durch den Gesang bestimmt. Je höher aber die Dichtung entwickelt ist, umsomehr Gewicht legt sie auf den Sinn und auf den Gedanken, umsomehr hat sie den Wortaccent und die Satzbetonung zu berücksichtigen. Der Dichter und der Vortragende sind hier weniger frei. Die Verse sind rhythmisch unvollkommener und werden weniger nach dem Rhythmus als nach dem Sinn vorgetragen; sie sind eben darum metrisch vollkommener. Denn alle metrischen Erscheinungen beruhen auf einem Ausgleich zwischen den musikalischen Anforderungen des Rhythmus und den Anforderungen des Sinnes, und die vollkommenste Verskunst ist nicht die, welche die stärkste musikalische Wirkung wenn auch auf Kosten des Sinnes erzielt, sondern diejenige, welche den Gedanken am innigsten mit dem Rhythmus vermählt.

# I.

# DER RHYTHMUS.

## SEIN WESEN UND SEINE NATUR.

Die zwölf Glockenschläge oder mehrere Schläge, die ich mit einem Stäbchen in gleichen Zwischenräumen und in gleicher Stärke auf den Tisch abgebe, erzeugen in mir nicht das Gefühl des Rhythmus. Wohl aber ist das Glockengeläute rhythmisch: denn hier wechselt immer ein stärkerer Schlag, durch die Schwingung erzeugt, mit einem schwächeren ab, der durch die Gegenschwingung der Glocke ohne Einwirkung einer äusseren Kraft entsteht. Ebenso entsteht Rhythmus, wenn ich bei gleichmässig aufeinanderfolgenden Schlägen mit dem Stäbchen immer einen stärkeren mit einem schwächeren, oder mit zwei schwächeren, oder mit drei schwächeren, oder mit vier schwächeren, oder mit fünf schwächeren abwechseln lasse. Anders gesprochen: wenn ich von den in gleichen Zwischenräumen aufeinanderfolgenden Schlägen entweder 1, 3, 5, 7 ...; oder 1, 4, 7, 10 ...; oder 1, 5, 9, 13 ...; oder 1, 6, 11, 16 ...; oder 1, 7, 13, 19 ... stärker führe als die übrigen.

Was zwischen zwei solchen stärkeren Schlägen liegt, bildet eine rhythmische Einheit, den Takt. Wechselt der stärkere Schlag mit einem schwächeren ab, so entsteht ein zweizeitiger; wechselt er mit zwei schwächeren ab, so entsteht ein dreizeitiger; mit drei, ein vierzeitiger Takt u. s. w. Die zwei-, vier- und sechszeitigen Takte nennt man auch gerade; die drei- und fünfzeitigen auch ungerade. Mehr als sechszeitige Takte kommen in der modernen Musik nicht vor.

Der Takt setzt also zweierlei voraus:

1. ein Gleichbleibendes, Mechanisches: die gleiche Zeitdauer, die gleiche Taktdauer (Quantität). Der vortragende Musiker misst den Takt und seine Theile durch Auftreten mit dem rechten Fuss; oder an der Bewegung des den Takt angebenden Dirigenten; oder an der begleitenden Stimme (z. B. der zweiten Violine im Orchester). Um das Bewegungsmass exact zu messen, bedient man sich eines Instrumentes, des Meteronoms.

2. Ein Veränderliches, Dynamisches: die grössere Stärke, den rhythmischen Accent, durch den mehrere gleiche Zeittheile zu einem Ganzen zusammengefasst werden. Der Rhythmus beruht also auf der regelmässigen Wiederkehr gleich langer, aber verschieden stark betonter Zeitmomente. Die stärker betonten bilden den guten, die schwächer betonten den schlechten Takttheil. Der Takt beginnt in der modernen Musik immer mit dem guten Takttheil, in der Musik der Alten aber konnte auch der schlechte Takttheil vorausgehen; in der Metrik der Alten und der Neueren kommen gleichfalls beide Fälle vor.

Aber einzelne Takte, nach einander gleichmässig bis ins Unendliche fortgesetzt, würden uns eher ermüden als ergötzen. Anders dagegen, wenn sich die einzelnen Takte wiederum zu rhythmischen Einheiten höherer Ordnung verbinden und zwar nach denselben Gesetzen, nach denen der einzelne Takt entstanden ist. Wiederum werden durch verstärkten Accent je zwei oder je drei Einheiten (hier Takte) zu einem Ganzen vereinigt. Wenn der rhythmische Accent dazu dient, den stärkeren und den schwächeren Takttheil als ein Ganzes fühlbar zu machen, so dient der Ictus dazu, einen von mehreren aufeinanderfolgenden Takten durch noch stärkere Betonung des guten Takttheiles herauszuheben, auf dem also dann der rhythmische Accent und der Ictus zusammentreffen. Aus zwei gleichen Takten, und wird auf diese Weise ein Ganzes: . Und nun vereinigen sich wieder zwei oder vier solche höhere Einheiten zu einem Ganzen nächsthöherer Ordnung: nach vier oder nach acht Takten tritt auch

in der neueren Musik meistens eine Pause ein. Nur durch eine solche organische Gliederung werden die aufeinanderfolgenden Takte fähig, eine ästhetische Einheit zu bilden, einen musikalischen Gedanken auszudrücken.

In der Metrik entsprechen den Takten die Wort- oder Versfüsse. Den durch den Ictus zusammengehaltenen Takten entsprechen die Dipodien; dem durch eine Pause abgeschlossenen Rhythmus endlich entspricht der Satz oder der Vers.

## PHYSIOLOGISCHE ERKLÄRUNG DES RHYTHMUS.

Schon in uralten Zeiten ist man auf Erscheinungen in der Natur aufmerksam geworden, die in uns das Gefühl des Rhythmus erregen. Cicero weist auf fallende Tropfen hin. Schon vor ihm hat der Grieche Aristides, dessen Lehren wohl auf Aristoxenus, einen Schüler des Aristoteles, zurückführen, auf den thierischen Pulsschlag aufmerksam gemacht. Spätere haben dann eine physiologische Erklärung des Rhythmus in dem Athmungsprocess gesucht.

Unleugbar ist zunächst das Bedürfniss des Menschen, Töne mit Bewegungen zu begleiten. Es beruht auf dem nahen Zusammenhang zwischen den Gehör- und den Bewegungsnerven, welche beide in dem sogenannten verlängerten Mark ihren Ursprung haben. Daher die rasche Uebertragung, z. B. unser plötzliches Zusammenfahren bei dem geringsten Geräusch. Es ist ferner eine naturwissenschaftliche Thatsache, dass die stärksten Wirkungen gerade von intermittierenden, in rascher Folge sich wiederholenden Reizen, z. B. dem Kitzel, ausgehen. Das Intermittierende, Stossweise gehört aber, wie wir wissen, zum Wesen des Rhythmus. Darum setzt eine rhythmische Musik, selbst wenn sie ganz ohne Melodie bloss den Takt schlägt, wie bei den Castagnetten der Spanier, dem Tambourin der Italiener oder bei unserer Trommel, mit unseren Gehörnerven zugleich unsere Muskeln in Bewegung. Wir nicken mit dem Kopf im Concert, schlagen oder treten den Takt, trommeln mit den Fingern oder bewegen die Füsse nach dem Takt der Musik im Tanz.

Aber in demselben verlängerten Mark haben auch die Athembewegungen ihren Ursprung und es zeigt sich, dass auch die normale Thätigkeit der Athemmuskeln eine intermittierende ist. Das Athemholen geht durchaus rhythmisch vor sich. Entweder nach einem zweizeitigen Takt: das Ausathmen ist der gute Takttheil, das Einathmen der schlechte; oder nach einem dreizeitigen: denn man hat beobachtet, dass der Mensch wenigstens im ruhigen Zustand, z. B. im Schlaf, zwischen dem Aus- und Einathmem ebenso lange pausiert als er zum Ein- oder Ausathmen braucht. Rhythmisch ist endlich auch der Kreislauf des Blutes, wie das Herzklopfen deutlich zeigt; Hemsterhuys wollte unser ganzes Gefühl für den Rhythmus auf Wallungen des Blutes in der Nähe des Ohres zurückführen. Nach einem neueren Forscher (Wundt) dagegen soll unser Sinn für Zeit und Rhythmus ganz am Gehen ausgebildet sein. Die am besten in der Vorstellung reproducierbare Zeitdauer sei die, welche das Bein bei raschem Gehen zu Einer Schwingung braucht. Das Gehen aber ist wie das Sprechen wieder durch das Athemholen und den Blutumlauf bestimmt: wir gehen und sprechen so, um nicht athemlos zu werden. Eine solche Erleichterung im Athmen gewährt uns nun auch der Rhythmus. Wenn ich sage: *der stúrm braúst laút fórt,* so fordert jede Silbe einen neuen Athemstoss und es entsteht eine Stockung. Sage ich aber: *die dónner róllen dúmpfer fórt,* so ist mir durch den Wechsel von betonten und unbetonten Silben die Aussprache physisch sehr erleichtert, denn ich brauche nur zu jeder zweiten Silbe einen neuen Athemstoss. Auf die gleiche Weise machen die künstlichen Pausen in der Cäsur und am Versschluss durch ihre regelmässige Wiederkehr eine bequemere Oekonomie in der Athemvertheilung möglich.

Auf diese Weise begreift sich auch der uralte Zusammenhang zwischen Musik und Tanz; es ist dieselbe, von den Gehörnerven auf die Bewegungsnerven übertragene Wirkung, wie beim Takttreten oder beim Taktschlagen. Der Takt besteht aus einem Schritt: der rechte Fuss tritt stärker auf (guter Taktheil), der linke folgt schwächer nach (schlechter Takttheil). Unsere Terminologie, die vom Tanz auf die Musik

und auf die Poesie übertragen ist, erinnert noch heute an die alte Verbindung der beiden Künste untereinander. Der gute Takttheil, der durch Aufsetzen des Fusses bezeichnet wird, heisst in der Musik und bei den alten Metrikern Thesis; der schlechte Takttheil, der durch Aufheben des Fusses bezeichnet wird, heisst Arsis. Wir haben die Terminen noch erhalten, aber wir gebrauchen sie in umgekehrtem Sinne: Arsis bedeutet den guten Takttheil, die Hebung; Thesis den schlechten Takttheil, die Senkung. Wie sich aber in der Musik und in der Dichtung je zwei Takte zu einem Ganzen höherer Ordnung (Dipodie) und dann wieder je zwei Dipodien zu einem abgeschlossenen Rhythmus vereinigen, so bilden auch beim Tanz je zwei Schritte vor und je zwei Schritte zurück zunächst für sich allein und dann auch zusammen eine höhere rhythmische Einheit.

Die Freude hüpft und springt, jubelt und singt; der Schmerz zerreisst sein Gewand und schreit aus voller Brust. Beide, die Freude wie der Schmerz, streben nach dem Aeussersten und ins Masslose. Aber ein weiser Instinct leitet den Menschen an, sich den Ausbrüchen des Schmerzes und der Freude ohne Schaden und Ueberanstrengung hinzugeben. Indem er sie nach dem Zeitmass regelt, das seinem Herzschlag, dem Blutumlauf und dem Athmungsprocess entspricht, legt er seiner Laut- und Geberdensprache ein Gesetz auf, dämmt er den Ausdruck seiner Leidenschaften ein. So schützt der Rhythmus den Menschen vor dem verderblichen Uebermass, zunächst bloss im Ausdruck der Leidenschaften. Von da aus wirkt er auf die Leidenschaften selbst zurück und durch seinen sittigenden Einfluss kommt Mass und Gesetz in die Brust des Menschen. Schiller und Wilhelm Schlegel haben den Rhythmus in seiner ethischen Bedeutung gefeiert; und der Dichter des Wallenstein hat auch im ästhetischen Sinn seinen mässigenden, nivellierenden Geist gerühmt. „Der Rhythmus“, schreibt er an Goethe, „leistet bei einer dramatischen Production noch dieses Grosse und Bedeutende, dass er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes, in einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser

nöthigt, von allem noch so Charakteristisch-Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das gröbere bleibt zurück, nur das geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden." Endlich macht auch allein der Rhythmus das Zusammenstimmen mehrerer oder aller im Ausdruck der gleichen Empfindung möglich: an Stelle eines wüsten Durcheinanderschreiens entsteht das herrliche Chorlied.

## DER VERS VOM RHYTHMISCH-MUSIKALISCHEN STANDPUNKT AUS BETRACHTET.

Da der Rhythmus beide, die Dauer und die Stärke, zur nothwendigen Voraussetzung hat, so beruht auch jeder Vers von vollkommenem Rhythmus sowohl auf der Dauer als auf dem Accent. Käme bloss der Accent in Betracht, so bestände der Versrhythmus nur in dem Wechsel von forte und piano, von betonten und von unbetonten Silben; dieser Wechsel wäre aber kein regelmässiger, und jeder prosaische Satz besitzt einen solchen unvollkommenen Rhythmus.

Würde bloss die Dauer beachtet, so bestünde er aus einer Reihe von gleich langen und gleich stark betonten Silben, die so wenig als die zwölf Glockenschläge einen Rhythmus bilden können, weil die schlechten Takttheile fehlen.

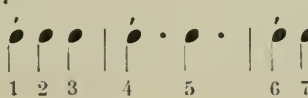
Der Forderung, dass jeder Takt aus einem guten und aus einem schlechten Takttheil bestehen soll, scheint nun allerdings die Erfahrung zu widersprechen. Denn sehr oft füllt in der Musik eine einzige Note, in der Dichtung eine einzige Silbe den ganzen Takt. Hier ist zunächst von den Fällen abzusehen, wo z. B. die begleitenden Instrumente (zweite Violine) oder die linke Hand auf dem Clavier den schlechten Takttheil markieren. Dasselbe ist auch oft in dem neueren Kirchenlied der Fall: wenn z. B. in dem Lutherischen *der | ält | boése | feind* der erste Takt zwar nur von einer Silbe *(alt)* ausgefüllt, diese Silbe aber in zwei verschiedenen Tönen

gesungen wird. Auch wenn der schlechte Takttheil bloss durch eine Pause vertreten ist, liegt eine Ausnahme nicht vor. Soll dagegen wirklich eine einzige Note oder Silbe in der Musik oder im Vers einen ganzen Takt füllen, dann ist das nothwendige Erforderniss, dass sie stark angeschlagen oder kräftig betont wird. Dann kann das feste Anschlagen und allmähliche Abschwellen des Tones den guten und den schlechten Takttheil vertreten, bis sich, meistens schon in den nächsten Takten, der Rhythmus deutlicher fühlbar macht. Denn mehrere, bloss aus betonten Silben bestehende Takte folgen selten aufeinander. Und immer bleibt der Rhythmus in solchen Fällen ein unvollkommener.

Denken wir uns nun aber weiter die folgenden zwei Fälle. Zuerst zwölf Schläge von gleicher Zeitdauer hintereinander in der Weise abgegeben, dass der erste, vierte, siebente, zehnte stärker hervortreten; also vier dreizeitige Takte:

Gesetzt nun, ich würde die Dauer der einzelnen Noten nicht ganz streng einhalten, z. B. die Noten 3, 5, 9 um ein weniges länger anhalten als die übrigen, so würde der Rhythmus zwar an Vollkommenheit verlieren, ich würde nicht taktfest spielen, aber er würde doch auch nicht sogleich zerstört werden. Die Taktdauer wäre zwar ein wenig verletzt; aber durch den Accent, durch die regelmässige Wiederkehr der accentuierten Noten nach je zwei weniger betonten, würde der Rhythmus dennoch behauptet werden.

Nehmen wir aber nun an, ich führe zuerst drei gleiche Schläge, von denen der erste stärker betont ist; dann aber nur zwei Schläge, die zusammen eben so lang dauern als diese drei und von denen der erste betont ist; dann wieder drei in der oben bezeichneten Weise; und endlich einen Schlag, der eben so lang andauert als früher die drei zusammen und ebenso stark angegeben wird als der erste der drei früheren. Also, indem ich mich der Notenschrift mit Freiheit für meine Zwecke bediene:



Es ist nun klar, dass in dem letzteren Falle die Dauer besser zu beobachten ist, wenn der Rhythmus rein gefühlt werden soll, als in dem ersten. Denn dass die drei Schläge des ersten Taktes der Zeitdauer nach den zwei Schlägen des zweiten gleich sind, wird nur bei genauerem Einhalten der Dauer gefühlt werden, weil die stärker betonten hier nicht regelmässig mit schwächer betonten abwechseln, sondern ihre Wiederkehr nur von der gleichen Zeitdauer abhängt. Während also in dem früheren Fall der Accent von grösserer Bedeutung für den Rhythmus war, kommt hier neben dem Accent auch die Taktdauer in Betracht.

Ueberschauen wir von diesem rhythmisch-musikalischen Gesichtspunkt aus die neuhochdeutschen Verse, so finden wir zwei verschiedene Arten heraus:

Erstens solche, die auf regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung beruhen, also alle Versmasse, die aus reinen Jamben, aus reinen Trochäen, aus reinen Daktylen oder aus reinen Anapästen bestehen. Hier kommt die Taktdauer nicht weiter in Betracht, da der Rhythmus durch die regelmässig nach je einer oder nach je zwei Silben wiederkehrenden Hebungen behauptet wird, und da grössere Differenzen in der Taktdauer durch die gleiche Silbenzahl aller Takte ausgeschlossen sind. In dem Vers *die jahr|hunder|te ge|sehen* ist der dritte Takt gewiss kürzer als alle übrigen, namentlich aber als der zweite; dennoch ist der Vers ohne Anstoss und wir fühlen uns nicht gedrängt, etwa beim Vortrag durch Dehnung nachzuhelfen.

Zweitens solche, wo kein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung stattfindet, sondern wo Takte oder Versfüsse von verschiedener Silbenzahl vereinigt sind. Das sind die eigentlich musikalischen Versarten. Denn wie in der Musik werden die Takte auch hier in Viertel, Achtel, Sechzehntel u. s. w. aufgelöst; die Senkung kann sowohl mehrsilbig sein als ganz fehlen. In solchen Versen kann ein einsilbiger Takt neben einem drei- oder viersilbigen stehen; hier wird also die regelmässige Wiederkehr betonter Silben nur bei genauem Einhalten der Taktdauer fühlbar. Nur wenn ich in dem Verse *hábe nun, | ách, | philoso'phíe* die Silben

*ach* und *-phie* so lang aushalte, dass sie im Verein mit der darauffolgenden Pause den Takt füllen, tritt der Rhythmus rein heraus. Hierher gehören alle Versmasse, in denen das Fehlen der Senkungen und die Auflösung von Senkungen gestattet ist. Also die sogenannten Knittelverse; die freien Rhythmen; die antiken Versmasse *(schön ist, | mútter na|túr|, deiner er|findung | prácht),* wie sie bei uns gebraucht werden; Hexameter und Pentameter, in denen ja auch ein-, zwei- und dreisilbige Versfüsse vereinigt sind. In allen diesen Versmassen kommt die Taktdauer ebensosehr in Betracht als der Accent.

Vom musikalisch-rhythmischen Standpunkt aus könnten wir also accentuierende und quantitierende Versmasse darnach unterscheiden, je nachdem allein der Accent oder die Taktdauer im Verein mit dem Accent das Entscheidende für den Rhythmus ist. Man sieht, dass unter diesem Gesichtspunkt antike und nationale Versmasse auf beiden Seiten zu finden sind; dass es also nicht im musikalisch-rhythmischen Sinne gemeint sein kann, wenn man die antiken Verse als quantitierend, die nationalen als accentuierend bezeichnet. Unter diesem Gesichtspunkt fiele der altdeutsche Vers vielmehr geradezu unter die quantitierenden Verse. Ebenso auch die modernen Nachbildungen altdeutscher Versformen.

Es kommen auch oft beide Arten von Versen in einem und demselben Gedicht vor; im ersten Monolog des Faust wechseln quantitierende *(hábe nun|, ách|, philoso|phíe)* ein paarmal mit accentuierenden *(o sähst du, vóller móndenschein)* ab. Schwieriger ist die Frage, wie jambische Verse zu beurtheilen sind, wenn sie eingestreute Anapäste enthalten. Ich glaube, dass dann wirklich selbst beim fünffüssigen Jambus die Taktdauer in Betracht zu ziehen ist, d. h. dass die Anapäste nur sehr leichte Senkungen vertragen. Bei Schiller wenigstens habe ich keine schweren Fälle gefunden.

Das gilt, wie gesagt, vom musikalisch-rhythmischen Standpunkt aus, der nur bis zu einem gewissen Grade der des Dichters ist. Bis hieher waren Musik und Dichtung für uns ein und dasselbe. Und wenn der Dichter im Bunde mit der Musik arbeitet, wenn er z. B. unter Zugrundelegung einer

bestimmten Melodie dichtet, dann bleibt er überhaupt auf diesem Punkte stehen; er componiert eigentlich nur Worte, er macht keine Verse. Er schaltet dann mit vollkommener Freiheit über die Worte und Silben, die für ihn blosse Laute sind. Er kümmert sich nicht um die natürliche Quantität, welche den Wörtern in der Prosa zukommt: er dehnt die Silben und kürzt sie einzig nach den musikalisch-rhythmischen Anforderungen des Taktes. Er beachtet ebensowenig den prosaischen Accent: die stärkere Betonung fällt einfach auf den guten Takttheil und wird gleichfalls nur aus rhythmischen Gründen bestimmt. Selbst die Silbenzahl legt ihm keine Fessel auf: denn er kann eine Viertelnote in zwei Achtel auflösen und durch zwei Silben ausfüllen, oder er kann umgekehrt eine Silbe in zwei Noten setzen. Er hat keine andere Rücksicht gegenüber dem Text als die künstlerische auf seinen Sinn und seinen Inhalt, sowie auf seine Tonart. So ist es namentlich im Volkslied der Fall, dessen Verständnis uns nach dieser Seite am glücklichsten Stolte erschlossen hat. Nur sollten seine „metrischen Studien über das Volkslied“ vielmehr „musikalisch-rhythmische“ heissen.

Denn die Metrik beginnt erst mit dem gesprochenen Vers; sie hat durchaus nur ihn zur Voraussetzung. Der musikalische Vortrag und die kunstvolle Recitation eines Liedes sind Zweierlei.

## VOM VORTRAG DER VERSE.

Wenn nun die Metrik ihre Beobachtungen nicht an dem gedruckten und auch nicht an dem gesungenen, sondern allein an dem gesprochenen Vers anstellt, so hat sie auch auf die Frage zu antworten: wie man Verse vortragen soll?

Es stehen dem Vortragenden, der als Mittelsperson zwischen den Dichter und das Publikum tritt, zunächst zwei Wege offen. Entweder er liest nach dem Sinne, mit Beobachtung der natürlichen Betonung, besonders des Satzaccents; oder er strebt darnach, den Versrhythmus deutlich auszuprägen, die gleiche Zeitdauer und die rhythmischen Accente, kurz den Takt deutlich hervortreten zu lassen. Ein solcher Vortrag stellt uns, wie die Liebhaber behaupten, den „idealen

Rhythmus“ gegenüber dem realen vor, den „intentionellen Takt“, den der Dichter zwar immer anstrebt, aber durch die Ungunst des sprachlichen Materiales nicht immer erreicht. Man zwingt den Text, sich nach dem Versschema zu strecken, und wird durch die Gewohnheit, antike Versmasse zu scandieren, dazu verleitet, auch im Deutschen den Accent am Anfang oder am Ende der Takte aufzusetzen, unbekümmert darum, ob Sprache und Sinn ihn dulden oder nicht. Bellermann z. B. verlangt zu Gunsten des Verses jede Abweichung von der prosaischen Betonung; Verse sprechen, meint er, sei eine Art von musikalischem Vortrag und verlange sogar eine künstliche Aussprache. Er führt unter andern die beiden folgenden Beispiele an: *solcher gewaltthat hätte der tyrann* und *wer ausharret wird gekrönt,* und verlangt für den Vortrag schwebende Betonung, das heisst: beide Silben sollen im Ton verstärkt und also auch erhöht werden, aber die Tonhöhe trete mehr in der accentuierten Thesis *(solch[er], aus[harret])*, die Tonstärke mehr in der accentlosen Arsis *([solch]ér, [aus]hárret)* hervor. Zum mindesten in ihrer Anwendung auf diese beiden Fälle ist die Regel nicht zu billigen; denn die beiden Beispiele verlangen eine ganz verschiedene Beurtheilung. In dem ersten liegt uns eine zwar häufig vorkommende, immer aber anomale Erscheinung vor; kein Künstler wird den Vers nach Bellermanns Rath *solchér gewaltthat hätte der tyrann* lesen. In dem zweiten Fall dagegen liegt eine beabsichtigte Verletzung des Rhythmus zu Gunsten des Sinnes und der poetischen Wirkung vor. Auch er wird nach dem Sinn gelesen: *wer áushàrret, wird gekrönt*; denn nur durch die stärkste Betonung des *aus* und durch den doppelten Accent auf dem einen Wort wird *áushàrret* so hervorgehoben, wie es der Dichter dem Versaccent zum Trotz betont sehen will. In beiden Fällen betrifft die Verletzung des Versrhythmus den ersten Takt des Verses, wo der Rhythmus bei allen Dichtern und in allen Sprachen am wenigsten entschieden ausgeprägt ist.

Von den beiden Arten des Vortrages stellt sich die eine einseitig auf den Standpunkt des Sinnes und spricht Verse, als ob sie Prosa wären. Die andere stellt sich ebenso

einseitig auf den rhythmisch-musikalischen Standpunkt und spricht Verse, als ob sie Musik wären. Unserem Grundsatz getreu, dass Metrik in der Übereinstimmung des Sinnes mit den rhythmisch-musikalischen Anforderungen besteht, betrachten wir auch hier den dritten Weg als den rechten, den nämlich, der Gedanken und Rhythmus vermählt.

Dass jeder kunstgemässe Vortrag von Versen nicht von dem Vortrag des Versschemas, sondern von dem Vortrag der Dichtung auszugehen hat, wird jeder vortragende Künstler zugeben. Der Ausdruck „Verse sprechen" ist deshalb kein glücklicher. Der Dichter hat ja den Rhythmus eben in die Sätze hineingelegt, und seine Arbeit ist ihm um so besser gelungen, je mehr er auch wieder aus der sinngemässen Betonung der Worte und Sätze hervorgeht. Mit anderen Worten: der Rhythmus geht erst aus dem Text, aus dem Rhythmizomenon hervor. Wo das nicht der Fall ist, wo er erst auf Kosten des Sinnes hineingetragen oder durch ein vorgesetztes Versschema verdeutlicht werden muss, da ist er fürs Ohr überhaupt nicht vorhanden. Solche Verse sind für die Metrik ganz werthlos, für welche nur die nach dem Gehör gedichteten Verse einen günstigen Gegenstand der Beobachtung bilden.

Dann aber folgt sogleich ein Zweites. Lese ich gute Verse bloss nach dem Sinn vor, so entsteht das Gefühl für den Rhythmus in mir, der in ihnen liegt. Das Beharrungsvermögen macht sich geltend und hält ihn fest. Lese ich weiter, so bringt mir der folgende Satz nicht nur denselben Rhythmus wieder in Erinnerung, sondern ich habe auch das Bedürfnis, in dem angefangenen Rhythmus fortzulesen, der Rhythmus trägt jetzt auch den Satz. Dieser Widerstreit geht nun durch das ganze Gedicht hindurch und auf seiner glücklichen Lösung beruht die Kunst des recitatorischen Vortrages. Bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung stellt sich das Gefühl für den Rhythmus am schnellsten ein; denn man hat es bald weg, dass immer die zweit- oder die drittnächste Silbe den Accent hat. Hier hat der künstlerische Vortrag vielmehr gegen die Versuchung zu kämpfen, unter Vernachlässigung der feineren Unterschiede des Satzaccentes jeden Versaccent gleichmässig stark hervorzuheben: *heraús*

*in eure schätten, rége wipfel.* Bei Versfüssen von ungleicher Silbenzahl dagegen ist der Takt nicht von vornherein abgegrenzt, erst das im Satze stärker hervortretende Wort gibt mir die Möglichkeit, den guten Takttheil und den Beginn eines neuen Taktes überhaupt zu erkennen. Erst indem ich genau nach dem Sinne lese, finde ich den Rhythmus heraus, falls der Dichter ihn wirklich hineinzulegen verstanden hat. Wer den folgenden Vers aus dem Faust je mit natürlicher Betonung gelesen hat, der kann ihn gar nicht anders vortragen als so, wie er auch rhythmisch am besten klingt: *heisse magíster, heisse dóctor gár;* wer ihn aber früher zu scandieren versucht, ehe er ihn richtig gelesen hat, der wird auf den unmöglichen Vortrag gerathen: *heisse magíster, heisse dóctor gár.* Nie wird uns das lebhafteste Gefühl für den Rhythmus mit einer Verletzung des Wortaccentes *(solchér gewaltthat)* versöhnen, denn das ist die empfindlichste Seite unseres Sprachgefühles. Auch der Satzaccent darf nicht ohne Grund verletzt werden. Aber es gibt ja Fälle genug, wo die Satzbetonung in der Prosa keineswegs entschieden oder wo sie gar schwankend ist, wie namentlich bei der Aufeinanderfolge mehrerer wenig betonter einsilbiger Wörter. In Prosa sage ich *gíb du mir das geleít,* aber das *gib* hat einen so schwachen Accent, dass ich im Verse, von dem jambischen Rhythmus getragen, gar wohl sagen kann: *gib dú mir dás geleít.* In Prosa würden wir wohl sagen: *o, séndetest du mich auf schíffen hín,* mit unentschiedener Betonung der mittleren Silben, im Verse stellt der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung einen entschiedeneren Rhythmus her: *o séndetést du mích auf schíffen hin.* Absichtliche Abweichungen des Dichters von dem Versrhythmus dagegen müssen auch im Vortrag zur Geltung kommen. Keine Tragödin wird dem Dichter der Iphigenie damit eine Freude bereiten, wenn sie etwa scandieren wollte: *zwar díe gewáltge brúst und dér titánen || kraftvólles márk | war seíner söhn und énkel || gewísses érbtheil*, sondern die Verse verlangen fallenden Rhythmus: *zwár die gewáltige brúst | únd der titánen || kráftvolles márk | wár seiner söhn und énkel | gewisses érbtheil;* nur so kommt der kräftige natürliche Rhyth-

mus der Verse zur Geltung, und der fünffüssige Jambus macht solche Freiheit möglich. Denn auch nach dem Versmass und nach der Dichtungsgattung hat sich der künstlerische Vortrag zu bequemen. Im fünffüssigen Jambus hat man grössere Freiheit, bloss nach dem Sinne zu lesen, als etwa im Hexameter oder im Trimeter. In Versen, wo kein gleichmässiger Wechsel von Hebung und Senkung herrscht, muss nicht bloss der Accent, sondern auch die Taktdauer eingehalten werden: der Vortrag wird einen mehr rhythmisch-musikalischen Charakter annehmen, je öfter die Senkungen fehlen oder in mehrere Silben aufgelöst sind. Klopstocks antikes Mass: *schön ist,* | *mutter na*|*túr,* | *deiner er*|*findung* | *prácht* | und Goethes Knittelvers: *hábe nun.* | *ách,* | *philoso*|*phíe* stehen hier unter demselben Gesetz. Man sieht hier am deutlichsten, wie der künstlerische Vortrag gleichsam von Natur aus dazu gedrängt wird, Rhythmus und Sinn zu vermählen: im Jambus, wo sich der Rhythmus von Anfang an leicht aufdrängt, wird er durch das Streben nach sinngemässem Vortrag in Zaum gehalten; im Knittelvers, wo sich der Takt erst aus der sinngemässen Betonung des Satzes ergibt, darf der Rhythmus um so kräftiger betont werden, da er mit dem Satzrhythmus in Übereinstimmung steht. Und innerhalb desselben Versmasses kommt es wieder auf seine Verwendung im einzelnen an. Wenn Carlos klagt: *ich hábe niemand,* | *auf díeser grössen weíten érde niemand,* so wiegt sich hier der Satz gleichsam auf der Woge des Verses, und der Vortrag darf und soll bis zur musikalischen Hervorhebung des Versaccentes gehen; es wäre aber ein böser Rath, wenn man deshalb auch dem Marquis von Posa rathen wollte zu sagen: *wer úber ságte dír.* | *dass ich ihm einen deiner bríefe zeigte.* Jedes Metrum hat endlich seinen besonderen ethischen Charakter, der es zum Ausdruck Einer Stimmung oder Empfindung besonders tauglich macht. Dasselbe Versmass aber muss sich nicht bloss in grösseren Dichtungsgattungen, im Epos und im Drama, sondern gar oft auch in der Lyrik wechselnden Stimmungen und den verschiedensten Empfindungen anschmiegen; je strenger es eingehalten wird, um so weniger Beweglichkeit besitzt es, und je ausdrucksfähiger es

sich verwenden lässt, um so weniger ausgesprochen ist sein rhythmisch-musikalischer Charakter. Auch hier beruht die Kunst des Vortrages auf der Versöhnung der Gegensätze, auf dem Ausgleich zwischen der Regel und der Freiheit.

## DER VERS, VOM METRISCHEN STANDPUNKT AUS BETRACHTET.

Von hier aus trennen sich die Wege der beiden Schwesterkünste Musik und Dichtung. Der Musiker kann über die Wörter und Silben wie über blosse Töne frei verfügen; er kann sie nach Belieben und Bedarf lang oder kurz, betont oder unbetont brauchen. Das Material des Dichters dagegen ist in Bezug auf Dauer und Accent mehr oder weniger bestimmt, ehe es der Dichter im Verse verwenden kann. Die Silben haben schon in der Prosa ihren natürlichen Accent und eine gewisse natürliche Dauer; die Wörter bilden an und für sich schon Takte oder Versfüsse; die Sätze sind auch rhythmische Perioden, freilich von einem sehr ungleichen und unregelmässigen, also auch ganz unvollkommenen Rhythmus. Die rhythmisch-musikalischen Anforderungen des Versschema in Bezug auf die Taktdauer und den Accent hat der Dichter mit der natürlichen Quantität oder der Prosodie der Silben und mit dem natürlichen Accent (prosaischen im Gegensatz zum rhythmischen oder Wortaccent im Gegensatz zum Versaccent) in Übereinstimmung zu bringen.

Beiden Anforderungen, denen des Verses und denen der natürlichen Rede, völlig genau zu entsprechen, wird dem Dichter immer nur bis zu einem gewissen Grade, niemals völlig gelingen. Er wird mitunter von Seiten des Sinnes, öfters aber von der rhythmisch-musikalischen Seite etwas zu wünschen übrig lassen. Der Musik gegenüber bleibt der Rhythmus auch der metrisch vollkommensten Verse unvollkommen. Aber der Dichter besitzt dafür die freie Beweglichkeit, sich jedem Gedanken anzuschmiegen, eine Ausdrucksfähigkeit, die in der Musik selbst das durchcomponierte Lied nur in einem weit geringeren Grade besitzt.

Es wird ferner von der Natur des sprachlichen Materiales abhängen, ob dem Dichter die Übereinstimmung der natür-

lichen Quantität mit der Taktdauer, oder ob ihm die Übereinstimmung des prosaischen Accentes mit dem Versaccent grössere Schwierigkeiten bereitet. Im Deutschen ist die Quantität schon in der natürlichen Rede starken Schwankungen ausgesetzt; sie wird bei unbetonten Silben, wie die Verkürzung ursprünglich langer Endsilben zeigt, im Neuhochdeutschen bald ganz vernachlässigt. Es würde daher auch weniger auffallen, wenn der Dichter, um der Taktdauer zu entsprechen, eine lange Silbe etwas verkürzen, d. h. die natürliche Quantität der musikalischen opfern sollte. Umgekehrt ist im Griechischen der Accent veränderlich und wechselnd; schon in der prosaischen Rede hängt er nur von rhythmischen und prosodischen Gesetzen ab. Dem griechischen Dichter ist es möglich und erlaubt, den prosaischen Accent dem rhythmischen unterzuordnen, den Wortaccent zu Gunsten des Versaccentes zu vernachlässigen. Im Griechischen wird also der natürliche Accent, im Deutschen die natürliche Quantität viel leichter eine Einbusse vertragen. Und nun wird sogleich klar werden, in welchem Sinne und mit welchem Rechte man im metrischen Sinne von einer accentuierenden und von einer quantitierenden Verskunst reden kann.

Im metrischen Sinne: denn die Metrik hat es nirgends mit den absoluten musikalisch-rhythmischen Anforderungen zu thun, sondern nur mit den Fragen, die sich auf das Verhältnis zwischen dem Versrhythmus und dem Wortrhythmus, zwischen der natürlichen und der künstlichen Betonung, zwischen der prosodischen Beschaffenheit der Silben und den Anforderungen der Taktdauer beziehen. Die Metrik lehrt nur, wie und inwieweit die musikalisch-rhythmischen Wirkungen mittelst der Sprache überhaupt und einer gewissen Sprache im besonderen zu erreichen sind.

Suchen wir das Verhältnis zwischen den natürlichen Qualitäten und den musikalischen zunächst an den beiden Versarten zu beobachten, die wir vom musikalisch-rhythmischen Standpunkt aus unterschieden haben, so ergibt sich Folgendes.

In den Versarten, die auf regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung beruhen, ist zunächst die Takt-

dauer bis zu dem erforderlichen Grad dadurch sicher gestellt, dass jeder Takt immer nur je zwei oder je drei Silben enthält; während dort, wo kein regelmässiger Wechsel stattfindet, ein einsilbiger Takt unmittelbar neben einem drei-, ja viersilbigen stehen kann. Es ist begreiflich, dass hier die Taktdauer nur dann einer peinlich genauen Übereinstimmung bedarf, wenn das Ohr besonders empfindlich für die Unterschiede der Quantität ist; doch gestatten sogar die Griechen stellvertretende Spondeen in jambischen und trochäischen Versen. Was aber den Accent betrifft, so zeigt sich, dass in den Versarten mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung eine Art Nivellierung zwischen den im Satz stärker oder schwächer betonten oder gar nur von dem Wortton betroffenen Silben stattfindet. Je mehr ich den ersten Vers der Iphigenie seinem musikalisch-rhythmischen Charakter entsprechend lese, je pathetischer und feierlicher, umso gleichmässiger werde ich alle Hebungen betonen: *heraús in eúre schátten, régе wipfel.* Wenn ich ihn aber dem Sinn und der natürlichen (prosaischen) Betonung entsprechend vortrage, dann werde ich den blossen Wortaccent auf *eúre* nicht besonders hervorheben, sondern vielmehr lesen: *heraús in eùre schátten, régе wipfel.* Der gleichmässig auf- und absteigende Versrhythmus hat also das Bestreben, auch weniger betonte Silben zu heben und eine Art ausgleichender Wirkung zu üben, von der schon Moriz in seiner Prosodie viel und geistreich geredet hat. Es ist nun klar, dass der Rhythmus eines solchen Verses sich von dem Accent der prosaischen Rede in demselben Mass entfernt, als er in der Prosa minderbbetonte Silben und Wörter im Vers in der Hebung verwendet.

Umgekehrt muss gerade in solchen Versen, wo kein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung herrscht, die Hebung schon in der natürlichen Betonung stark und deutlich hervortreten. Denn wie wollte man sonst aus musikalisch-rhythmischen Gründen das Eintreten der Hebung erkennen? Die Kriterien des Taktes, gleiche Zeitdauer und rhythmischer Accent, lassen uns hier beide im Stich. Denn die Zeitdauer ist vom Tempo des Vortrages, also wieder von

dem Sinn, und von der natürlichen Betonung abhängig. Der rhythmische Accent aber ist nicht, wie in dem ersten Fall, aus dem regelmässigen Wechsel mit der Senkung zu erkennen. Wenn ich nicht lese *hábe nún, ách, philosóphie* und auch nicht *habé nun, ách, philósophie*, so geschieht das aus keinem rhythmisch-musikalischen Grunde: denn musikalisch wären auch diese Betonungen möglich. Sondern es geschieht, weil sie der natürlichen Betonung entgegen sind, und weil Sinn und Rhythmus nur dann zusammentreffen, also metrische Vollkommenheit nur dann entsteht, wenn ich den Vers lese: *hábe nun,* | *ách,* | *philoso phíe.* Dass ich aber so zu lesen habe, ergibt sich mir bloss aus der natürlichen Betonung nach dem Sinn. Darum herrscht hier eine vollkommenere Übereinstimmung von Wortaccent und von Versaccent, als in dem ersten Fall. Es wird keine Silbe herausgehoben, die nicht auch in Prosa betont wäre: *heisse magister, heisse dóctor gár*, das unbetonte *heisse* verschwindet auch im Vers; bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung dagegen werden wiederholte und im Satze schwächer betonte Wörter gehoben: *hier ist Céres', hier ist Bácchus gábe;* ja sogar *férne bleib, o jüngling, bleíbe stéhen.* Wenn man sagt, dass solche Verse am besten ins Ohr fallen, so weist man auf den metrischen Vorzug hin: dass die natürliche Betonung mit der Versbetonung am vollkommensten übereinstimmt. Man sieht ferner, dass hier der Satzaccent sich stärker geltend machen kann, als bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung; denn der Rhythmus wirkt hier nicht nivellierend zwischen stärker betonten und weniger betonten Silben, sondern umgekehrt sind gerade die stark betonten Worte seine eigentlichen Stützen. Dass ich zu lesen habe: *hábe nun, ách, philosophíe,* duldet bei dem stark ausgesprochenen natürlichen Accent keinen Zweifel. Ob ich aber lesen soll: *und zíehe schón an die zéhen jáhr*, oder: *und zíehe schon án die zéhen jáhr,* ist keineswegs ebenso deutlich.

Und nun ist uns auch klar geworden, aus welchem Gesichtspunkt man z. B. die Knittelverse als accentuierende Verse bezeichnen kann. Nicht vom musikalisch-rhythmischen Standpunkt aus: denn von diesem aus sind es eher quanti-

tierende Verse, weil bei ihnen die Taktdauer weit mehr die Stütze des Rhythmus bildet als bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung. Sondern weil der natürliche Accent, die Satzbetonung hier am meisten geschont ist. Accentuierende Verse kann man sie also nicht vom rhythmisch-musikalischen Standpunkt nennen, sondern nur vom Standpunkt der natürlichen Betonung. Der Standpunkt des Metrikers aber ist weder hüben noch drüben; sondern er hat die Übereinstimmung der natürlichen Betonung mit der Versbetonung ins Auge zu fassen.

Die Unterscheidung von Versen mit und ohne regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung ist fruchtbarer als die für die Metrik so verhängnisvoll gewordene Lehre von accentuierenden oder deutschen und quantitierenden oder antiken Versen. Denn daraus, dass in den sogenannten accentuierenden Versen die natürliche Prosodie der deutschen Wörter nicht immer beachtet wird, hat man voreilig geschlossen, dass es in deutschen Versen überhaupt auf die Taktdauer nicht ankäme. Und dadurch, dass in den antiken Versen nur die natürliche Prosodie der Worte, nicht aber der natürliche Accent der Worte Beachtung findet, ist man noch verhängnisvoller dazu verleitet worden, auch den rhythmischen Accent der antiken Verse zu vergessen. Man hat dabei nicht bloss gegen den obersten Grundsatz verstossen, dass Quantität oder Accent für sich allein keinen Takt, also auch keinen Vers bilden können, sondern auch den theoretischen Irrthum begangen, den Vers vom Standpunkt der natürlichen Prosodie und Betonung aus zu betrachten. In der deutschen Metrik hat man sogar dann noch von quantitierenden Versen fortgeredet, als man die Quantität selbst längst abgedankt hatte. Und über die wichtigsten Fragen hat man sich mit dieser fehlerhaften Unterscheidung hinweggeholfen. Eine solche Frage ist z. B. diese: warum wird denn die Taktdauer von unseren Dichtern just im Hexameter beachtet, da doch, nach der herrschenden Meinung, der deutsche Vers überhaupt ein accentuierender ist? Warum soll, wenn *sturmflut* doch ganz ohne Anstoss in einem trochäischen Verse den Takt füllen

kann, nicht auch *stürmflut zer(reisst)* als Dactylus gelten können? Unsere Metriker geben zur Antwort: weil der Hexameter ein quantitierender Vers ist! Als ob man verschiedene Ohren hätte, um die accentuierenden und die quantitierenden Versmasse aufzunehmen! Wir antworten vielmehr: im Hexameter fordert die Taktdauer Beachtung, weil zweisilbige und dreisilbige Versfüsse gemischt sind; im Trochäus ist sie durch regelmässige Wiederkehr von Hebung und Senkung ohnedies bis zu dem nöthigen Grade gesichert.

## VERHÄLTNIS DES DEUTSCHEN VERSES ZUM ANTIKEN.

Der Unterschied des deutschen Verses von dem antiken besteht also nicht schlechtweg darin, dass der eine accentuierend ist, der andere quantitierend. Denn kein vollkommener Rhythmus kann die Taktdauer oder den Accent ganz entbehren. Und so bedarf auch der antike Vers so gut wie der deutsche des (rhythmischen) Accentes.

Der Hauptunterschied ist vielmehr der: in der antiken Verskunst ist der rhythmische Accent von dem Prosaaccent unabhängig, im Deutschen müssen beide zusammenfallen.

In der natürlichen Betonung würde der homerische Vers folgendermassen lauten: *Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κορυθαίολος Ἕκτωρ.* Im Verse aber wird er mit dieser Betonung gelesen:

*Τὸν δ' ἀπαμείβομε|νός προσε|φη κορυ|θαίολος | Ἕκτωρ.*

In der Prosa würde der Vergilische Vers so betont:

*Princípio coélum ac térras campósque líquéntes.*

Im Verse aber lautet er mit durchaus versetztem Accent:

*Principi|ó coelum|ác ter rás cam|pósque lin|quéntes.*

Der rhythmische Accent ist also mit dem Rhythmus selbst, mit dem Versschema gegeben. Der Dichter hat auf ihn nicht weiter zu achten, sondern bloss die natürliche Quantität der Silben mit der Taktdauer in Übereinstimmung zu bringen. Den Accent gibt der Vortragende aus eigenem Antrieb hinzu. Wir bezeichnen ein solches Lesen antiker Verse als scandieren. Man kann auch deutsche Verse scandierend lesen, wenn man das Versschema auf Kosten der natürlichen Be-

tonung durchsetzen will: z. B. *es ist Behútsamkeit vor dér Gefáhr;* oder *abgésetzt wúrd ich. Eúer gnáden wissen . . .*

Die Erklärung dieses fundamentalen Unterschiedes zwischen der antiken und der deutschen Metrik war in früheren Zeiten leichter zu geben als heute. Damals war die Meinung herrschend, dass der Wortaccent der Griechen in der Tonhöhe, der deutsche Wortaccent dagegen in der Tonstärke bestehe. Wenn also in dem Homerischen Vers in den Worten *ἀπαμειβόμενος προσέφη* die Silben *βό* und *έ(φη)* den Wortaccent, die Silben *νός* und *(ε)φή* den Versaccent haben sollen, so war das kein Widerstreit: denn die Tonhöhe wurde als ganz unabhängig von der Tonstärke betrachtet; der Versaccent gab gewissermassen den Takt, der Wortaccent die relative Tonhöhe, also die Melodie an. Anders dagegen bei den Germanen. Hier besteht, wie jeder an sich selbst erproben kann, der Wortaccent ebenso wie der rhythmische Accent zunächst in der Tonstärke. Fielen nun die beiden Accente nicht zusammen, so würden sie sich gegenseitig widerstreben und, bei der relativen Natur des Accentes, in ihrer Wirkung aufheben. Man würde weder den Sinn noch den Rhythmus eines solchen Verses erfassen. Daher müssen Wort- und Versaccent in unserer Sprache zusammenfallen.

In neuerer Zeit ist man indessen zu der Ansicht gelangt, dass Accentstärke und Tonhöhe nicht völlig von einander zu trennen sind; obgleich auch im Deutschen bei „schwebender Betonung“ ein künstliches Ausweichen der Tonhöhe und der Tonstärke zu beobachten ist. Dadurch würde die obige Erklärung des antiken Verses unmöglich. Die Thatsache nur ist auch heute sicher: dass sich in ihm der prosaische Accent ganz dem rhythmisch-musikalischen unterordnet. Also ähnlich, wie das in der Musik heute auch noch bei deutschen Versen der Fall sein kann oder wie beim schulmässigen Scandieren. Der prosaische Accent findet gar keine Beachtung, wenigstens so wie wir heute antike Verse lesen und wie sie auf unsere Dichter eingewirkt haben. Ganz richtig hat daher schon Klopstok bei den Alten einen beständigen Widerspruch zwischen Metrum und Sinn, bei den Neueren dagegen die Unterstützung des Metrums durch den Sinn

herausgefunden. Natürlich kann man auch bei den Alten in kunstvollen Chorgesängen und selbst im einfachen Hexameter die instinctive Neigung beobachten, durch Übereinstimmung des natürlichen und des rhythmischen Accentes zu wirken, wie auch im Deutschen sogar Hans Sachs dahin strebt, obwohl er diese Übereinstimmung keineswegs im Princip gefordert haben dürfte. Das beweist eben nur, dass die Praxis dem metrischen Ideal oft unvergleichlich näher kommt als das Princip und die Theorie. Die Metrik hat nicht bloss mit den äusserlich aufgestellten Principien, sondern auch mit denen zu rechnen, die ein Dichter oder ein ganzes Volk stillschweigend und sehr oft unbewusst in der Praxis anerkennt. Das sind die „inneren" metrischen Gesetze, von denen Heine in dem oben citierten Briefe an Immermann redet. Indem wir also zwischen antiken und deutschen Versen eine principielle Scheidewand aufrichten, bleiben wir uns wohl bewusst, dass in der Praxis Übergänge stattfinden können, von denen wir bald noch mehr Belege finden werden.

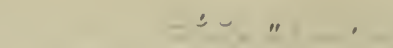
Es ist aber nöthig, dass wir uns den principiellen Gegensatz zwischen dem antiken und dem deutschen Verse nach allen Seiten hin klar machen:

1. Er beruht zunächst auf der verschiedenen Natur des Wortaccentes in den beiden Sprachen. Der griechische Accent wird durch die prosodische Beschaffenheit der Silben bestimmt, der deutsche hängt zunächst von der Bedeutung ab. Freilich ist die Quantität, wie sich zeigen wird, für den Accent keineswegs gleichgiltig; aber bei uns ist, im Gegensatz zu dem Griechischen, die Quantität weit eher ein Product des Accentes, der alle Stammsilben längt und selbst die nebentonigen Silben zu längen bestrebt ist. In dem Wechselverhältnis, das zwischen Accent und Quantität besteht, spielt bei uns der Accent, bei den Griechen die Quantität die erste Rolle.

2. Der griechische Wortaccent ist frei, d. h. er wechselt zwischen der Stammsilbe und den Flexions- oder Ableitungssilben (*μήτηρ*, *μητρός*); der deutsche Hauptaccent dagegen ist fest auf der Stammsilbe. Auch hier finden wir die Vernachlässigung des Formalen zu Gunsten des für den

Sinn Bedeutenden und Wichtigen. Deshalb, weil der Deutsche einen solchen Werth auf das Wichtige legt, dass er nur die Stammsilbe betont, kann er auch den Wortaccent nicht zu Gunsten des Versaccentes verlegen. Wie der Hauptaccent in der deutschen Prosa fest ist, so ist er es auch im Vers: wie er in der griechischen Prosa frei ist, ist er es auch im Vers. Darum ist die Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und Versaccent im Griechischen entbehrlich, im Deutschen aber Gesetz.

3. Daraus folgt nun weiter: da die Hebung im Deutschen immer auf eine betonte Silbe fallen muss, die in den meisten Fällen eine betonte Stammsilbe, also auch lang ist, so haben wir einen Ueberfluss an arsischen Längen und einen Mangel an arsischen Kürzen. Im Mittelhochdeutschen konnte noch eine kurze Silbe unter gewissen Umständen in der Hebung stehen, im Neuhochdeutschen nur mehr sehr selten. Irrig aber ist die Behauptung, dass uns Kürzen in der Hebung gänzlich fehlen. Nebenaccent und tonlose Silbe können sehr wohl Hebung und Senkung ausmachen: *(kőst-lich)èren;* und wenn hier auch die Neigung besteht, die Silbe *er* zu dehnen, so hat man es doch in keinem Falle mit einer entschiedenen Länge zu thun. Auch die lange Silbe in Senkung (thetische Länge) ist im Deutschen häufiger, als man glaubt, wenn man sich nur erst von der Verwechslung der langen Silben mit bedeutsamen emancipiert. Von den vier Anforderungen, welche die Verskunst in Bezug auf Quantität und Accent an die Sprache stellt, nämlich: Länge in Arsis, Länge in Thesis, Kürze in Arsis, Kürze in Thesis, bietet die deutsche Sprache freiwillig nur die Länge in Arsis, die Länge in Thesis und die Kürze in Thesis dar. Die praktische Folge für die Nachbildung der antiken Versmasse im Deutschen ist, dass die Auflösung betonter Längen in Kürzen (im Trimeter, Tetrameter und in den künstlichen Strophen der Chorgesänge usw.), ebenso unmöglich ist, wie uns etwa die mittelhochdeutsche Verschleifung in der Hebung wäre. Allerdings sind W. Schlegel und F. A. Wolf auch hier von dem Unmöglichen nicht abgestanden. Aber in dem aufgelösten Trimeter

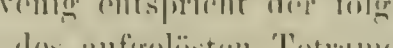


*fröhlicheren fest|tanz lehrte drauf | Aristophanes*

entspricht doch nur die Quantität dem antiken Schema; in Bezug auf den Accent hören wir vielmehr fallenden Rhythmus heraus:

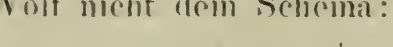
*fröhlichèren fésttanz léhrte dráuf Arist'óphanés.*

Ebensowenig entspricht der folgende Vers aus dem Jon dem Schema des aufgelösten Tetrameters:



*in den korykischen | Bachusgrotten | und Dryaden und Napä'n.*

Denn *korykisch* mag im griechischen immer aus drei Kürzen bestehen, im deutschen wird die betonte zweite Silbe lang: *korykisch* ⏑ ´ ⏑. Ebenso entspricht die vermeintlich höchst kunstvolle Nachbildung eines Verses aus den Acharnern durch F. A. Wolf nicht dem Schema:



*diese mit dem | friedlichen ver|gleiche sich be|mengende gewalt.*

Denn zwischen ´ ⏑ und ˘ ⏑ macht unser Ohr keinen Unterschied. Wir hören einfach trochäische Dipodien (‾ ´ ⏑), die schwer dahinrollen: aber von der Flüchtigkeit der griechischen Kürzen erhalten wir keinen leisen Nachklang.

4. Der griechische Dichter hat es in der Regel bloss damit zu thun, die prosodische Beschaffenheit der Worte mit den Anforderungen der Taktdauer in Uebereinstimmung zu bringen. Er misst seine Silben in Bezug auf Länge und Kürze; der Accent ist mit dem Versschema gegeben, er wird von dem Vortragenden in der Versheburg aus eigenem hinzugefügt. Der antike Dichter erfüllt also die Forderung der Taktdauer aufs pünktlichste mit den Mitteln der Sprache, d. h. mittelst der natürlichen Quantität der Silben: aber der Forderung des Versaccentes kommt er nicht mit den Mitteln der Sprache nach, hier emancipiert sich der Vers von der Prosa. Umgekehrt hat der deutsche Dichter zunächst den Wortaccent mit dem Versaccent in Uebereinstimmung zu bringen, er kommt also der Forderung des Versaccentes mit den Mitteln der Sprache nach. Die Taktdauer dagegen erfüllt er nur unvollkommen

und nicht immer mit den Mitteln der Sprache. Bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung genügt die genau bestimmte Silbenzahl, eine gewisse Taktdauer zu sichern; es bedarf nicht der Rücksicht auf die natürliche Quantität der Silben, um den Anforderungen der Taktdauer zu genügen. Die Möglichkeit, betonte Silben zu dehnen und unbetonte zu verkürzen, stellt die Erfüllung der Taktdauer bis zu einem gewissen Grade immer dem Vortragenden anheim, wie umgekehrt der antike Vers erst durch den Vortrag seinen Accent erhält. Nur in besonders empfindlichen Fällen, dort wo Versfüsse von 1 bis 4 Silben miteinander wechseln, sucht auch der deutsche Dichter der Taktdauer in der Regel durch die natürliche Quantität der Silben zu genügen.

5. Das griechische Ohr war für die Quantität ebenso empfindlich wie das deutsche für den Accent. Es unterschied die feinsten Abstufungen der Tondauer schon in der prosaischen Rede und die Silbenwerthe waren völlig genau bestimmt. Die Quantität war allein von der physischen Beschaffenheit abhängig und keiner Aenderung unterworfen: während bei uns der Accent auch die Dauer der Silben beeinflusst: in *haúptmannschàft* und in *haúptmànnschaft* ist die Quantität der mittleren Silbe nicht die gleiche. Man hat beobachtet, dass in den sogenannten logischen Sprachen der Unterschied zwischen betonten und unbetonten Silben, der in diesem Fall mit dem zwischen langen und kurzen Silben zusammentrifft, grösser ist als in den sogenannten musikakalischen Sprachen. Ein Italiener, der deutsch redet, sagt nicht *lĕgĕn*, sondern *lĕgèn;* er spricht die Stammsilbe kürzer und schwächer als wir und die Flexionssilbe, die wir ganz verschlucken, länger und stärker. Auch die Griechen sprachen die Längen weniger gedehnt als wir, die Kürzen dagegen länger als wir unsere tonlosen kurzen Silben. In unserer Sprache treffen ferner Accent, voller Vocal und Konsonantenposition bei den Längen, deren Mehrzahl die Stammsilben bilden, zusammen. Unsere Längen verursachen deshalb einen viel grösseren Aufenthalt als die griechischen. Vier Längen hintereinander schleppen sich schon schwer fort: *der sturm tobt wild fort.* Endlich bietet uns das Deutsche

auch mehrere Kürzen hintereinander nur ungern dar. Im Griechischen kann von zwei Wörtern, die gleich viel bedeuten, das eine aus lauter Kürzen, das andere aus lauter Längen bestehen, und die vielsilbigen Endungen enthalten meistens kurze Silben. Bei uns dagegen kommen drei aufeinanderfolgende Kürzen nur durch Ableitungs- und Flexionssilben zu Stande. Schon Herder und W. Schlegel haben darum gesagt, dass Jamben und Trochäen unsere natürlichsten, gleichsam freiwilligen Versfüsse seien. Dabei hatten sie aber natürlich nur die antiken Versfüsse vor Augen, die sich in Versen mit gleichmässigem Wechsel von Hebung und Senkung regelmässig wiederholen, und über die Quantität entschied nach ihrer Meinung die Bedeutsamkeit.

6. Den griechischen Dichtern waren die kühnsten Wortstellungen in Abweichung von der prosaischen Wortfolge gestattet; unseren sind nur mehr geringe Freiheiten gestattet. Die freie Wortstellung aber erleichterte ihnen zugleich auch die metrische Hauptpflicht, die sie zu erfüllen hatten, nämlich die der Quantität: durch die Position konnte der Taktdauer ebensogut wie durch die natürliche Prosodie genügt werden.

7. Endlich war bei den Griechen, mit alleiniger Ausnahme des Epos, der Gesang mit dem Metrum verknüpft. Der Rhythmus des Textes fiel mit dem der Musik zusammen, der eine war mit dem andern gegeben. Wir hingegen lesen: *es wár ein kŏnig in thúle*, aber wir singen: *es wár ein kŏnig in thúlè*.

Fragt es sich nun, wie man antike Versmasse im Deutschen nachbilden kann, so haben wir für die rhythmischen Werthe des Griechischen und des Lateinischen die entsprechenden deutschen zu suchen.

Der Kürze in Thesis entspricht eine unbetonte Kürze, am besten eine Silbe mit tonlosem e: *(gé)ben*.

Der Kürze in Arsis entspricht eine Kürze mit Nebenton vor einer ganz unbetonten Silbe: *(köstlich)èr(en)*.

Der Länge in Thesis entspricht eine lange Silbe im Deutschen, und zwar eine nebentonige oder unbetonte, wenn in der Arsis Hauptaccent steht; eine unbetonte, wenn in der

Arsis Nebenaccent steht: *(stúrm )flùt (er|fásst dich); (stúrm)-flut | (fásst dich).*

Der Länge in Arsis entspricht entweder ein Hauptaccent (damit ist die Länge meistens bereits gegeben) oder ein Nebenton auf langer Silbe, wenn die Senkung ganz unbetont ist. Also *stúrm(flut); (meér|)flùt (im or kán).*

Darnach würde einem griechischen Spondeus *μητηρ* ein deutsches *sturmflut* im Verse völlig entsprechen. Man hat das mit Unrecht bestritten, indem man vergass, dass *μητηρ* im Verse immer entweder *μήτηρ* oder *μητήρ* ist, d. h. dass der Versaccent hinzukommen muss. Sagt doch noch Scherer: „Bei den Alten gründet sich die Einheit des Versfusses lediglich auf den Gegensatz von Länge und Kürze.“ Die älteren Metriker aber sind durch das Uebersehen des rhythmischen Accentes in den folgenden Cirkel verleitet worden. Für sie ist der Spondeus *μήτηρ* einfach *μητηρ*, denn den Versaccent, der im Schema fehlt und blos gehört wird, übersah man. Aber das Gehör führte darauf, die arsische Länge durch eine betonte Silbe wiederzugeben. Der Irrthum begann dann mit dem Raisonnement: weil der ersten Länge eine betonte Silbe entspricht, so muss auch die zweite (*τηρ*) durch eine solche wiedergegeben werden. In *stúrmflut* aber ist die zweite Silbe jedenfalls schwächer betont als die erste; das ganze Wort ist also kein guter Spondeus. Dies ist ein Trugschluss! Denn nicht der antiken Länge an und für sich entspricht die hauptbetonte Silbe, sondern nur der Länge in Arsis, also der mit dem Versaccent versehenen Länge. Hauptaccent wird für die Thesis so wenig gefordert, dass er vielmehr den Spondeus rhythmisch unmöglich machen würde. Denn je weniger die zwei langen Silben in *sturmflut* an Stärke unterschieden sind, um so weniger tritt der Versrhythmus heraus. *μητηρ*, als Spondeus bei fallendem Versrythmus benutzt, ist ´ – und *sturmflut* ist eben dasselbe. ´ ´ aber wäre überhaupt kein Versfuss, weil zwei gleich starke Schläge hintereinander wohl zwei, aber niemals einen Takt geben können. Seitdem man in Deutschland Accent und Quantität in Verwirrung gebracht hat, also seit den Zeiten Klopstocks, Moriz', Voss' u. a., hat man auf diesem fundamentalen Irrthum weiter

gebaut und zuletzt gar noch alle unbetonten Silben für kurz erklärt. Begünstigt wurde die Verwechslung dadurch, dass bei den antiken Jamben und Trochäen Länge und Accent untrennbar zu sein scheinen; doch kennen die alten Metriker auch einen ἴαμβος ἀπὸ θήσεως: ⏑ –, also mit Accent auf der Kürze.

Wenn also die Frage entsteht, ob und inwieweit antike Metra im Deutschen nachgebildet werden können, so ist zunächst klar, dass die allgemeinen rhythmisch-musikalischen Anforderungen und Bedingungen in beiden Sprachen dieselben sind. Der Unterschied ist nur in der Natur des sprachlichen Materials gelegen, mittelst dessen sie diesen Bedingungen zu entsprechen suchen; er liegt also auf dem rein metrischen Gebiet. Und da steht es nun nach dem eben Gesagten ausser Frage, dass die Nachbildung der antiken Versmasse im Deutschen sehr erschwert ist. Denn der deutsche Dichter hat nicht bloss die Quantität der Worte, wenigstens in der Senkung, zu beachten, sondern auch ihren Accent in der Hebung. Er stellt sich ferner eine wenig dankbare Aufgabe: denn wenn er auch in den gemischten Versmassen die Quantität noch so sehr beachtet hat, so weiss ihm doch unser der Tondauer gegenüber weniger empfindliches Ohr einen nur geringen Dank. Aber trotz den Schwierigkeiten, welche der vollendeten Wiedergabe antiker Metren im Deutschen entgegenstehen, hat doch W. Meyer mit Recht behauptet, dass die deutsche Sprache sich besser als jede andere, namentlich aber als die romanischen Sprachen, dazu eigne, antike Metren annäherungsweise nachzubilden. Den romanischen Sprachen, die keinen gleichen Tonfall (d. h. steigenden oder fallenden Rhythmus) haben, ist die Nachbildung der antiken Metra fast unmöglich gemacht.

Aus dem Allen ergiebt sich also, dass der Unterschied zwischen accentuierender und quantitierender Metrik kein principieller ist und zu Missverständnissen führt. Die antike Metrik ist quantitierend; das heisst: es kommt nur die Quantität der Worte, nicht ihr Accent in Betracht. Aber es heisst nicht, dass der antike Vers keinen Accent habe. Die deutsche Metrik ist accentuierend, das heisst: der natürliche Accent der Worte wird beachtet. Aber es heisst nicht, dass die Taktdauer für

den Vers völlig gleichgiltig sei; sie stellt sich nur in den meisten Fällen ohne Rücksicht auf die natürliche Quantität der Worte bis zu dem erforderlichen Grade von selbst ein, ebenso wie der Accent im griechischen Vers von dem Accent der Worte unabhängig ist, obwohl er in der Praxis oft ganz mit ihm zusammenfällt. Der Hauptunterschied zwischen dem antiken und dem deutschen Verse aber besteht darin, dass bei den Alten der Versaccent gegenüber dem Wortaccent frei ist, während bei den Deutschen das Zusammentreffen beider gefordert wird.

Wie wir Verse in lateinischer und in griechischer Sprache kennen lernen werden, die nach unseren modernen Principien gebildet sind, so kann es natürlich auch moderne geben, in denen bloss die natürliche Prosodie, nicht auch der Accent Beachtung findet. Solche Hexameter hat Wackernagel aus dem XV. und XVI. Jahrhundert mitgetheilt:

– – – – – – – – – ⏑⏑ – ⏑

*es macht | allei | nig der | glaub die | gläubige | selig.*

Hier ist die Quantität mit Hilfe der Position streng beobachtet. Vom rhythmisch-musikalischen Standpunkt wäre gegen solche Verse nichts einzuwenden; sie gestatten sich nicht mehr Freiheiten, als viele in Musik gesetzte Lieder mit ihren Texten. Wenn wir solche Verse als unmusikalisch oder als Versündigung gegen das Ohr verurtheilen, sind wir im Irrthum befangen. Nicht das Ohr, sondern der Sinn fühlt sich beleidigt; nicht das musikalische, sondern das metrische Gefühl, das auf Uebereinstimmung von Rhythmus und Gedanken, von Versaccent und Wortaccent beruht, fühlt sich verletzt. Als aber Bothe im Jahre 1812 in seinen „antik bemessenen Gedichten“ zu gleicher Zeit die Quantität bis auf die Position und den Accent der Wörter beachten wollte, da hat er eben, weil er den Wortaccent beachtete, keine „antik bemessenen“ Verse gemacht.

Je mehr man also von dem Verse musikalischen Rhythmus verlangt, um so eher wird man auch die Nachbildungen antiker Verse gelten lassen müssen; je fester man sich aber auf den metrischen Standpunkt stellt und genaue Uebereinstimmung von Vers und Prosa verlangt, um so weniger Freiheiten wird man der Nachbildung zu Gunsten zugeben. Das ist der eigentlich principielle Gegensatz. Der Gegensatz von

Quantität und Accent, von National und Fremd führt nicht weiter, sondern von der eigentlichen Sachlage ab. Denn die Volkslieder erlauben sich, wie schon Hamerling beobachtet hat, ganz dieselben Freiheiten, die man den Anhängern der antiken Verskunst nicht zugeben wollte: in *ich will heut mórgens früh aufstéhn* haben wir dieselbe Betonung wie in dem von so vielen beanstandeten Vers von Voss: *bráusender steígt meerflút im orkán*. Auch im Volkslied wie bei den Griechen ist das Metrum nur selten von der Musik zu trennen.

Dennoch haben unsere Theoretiker den Gegensatz zwischen quantitierender und accentuierender, antikisierender und nationaler Verskunst zum Feldgeschrei erhoben. Theoretisch unfruchtbar wurde der Gegensatz schon deshalb, weil die Anhänger der quantitierenden Metrik zwar von Längen und Kürzen redeten, aber betonte und unbetonte Silben darunter verstanden. Dadurch ist wohl die verhängnissvolle Verwechslung von Quantität und Accent auf der einen, und von Wortaccent und Versaccent auf der anderen Seite in ein haltloses System gebracht worden. Aber in der Praxis hat die falsche Theorie die glückliche Folge gehabt, dass wenigstens die Dichter nicht dazu verleitet wurden, die Quantität zu beachten und den Accent ganz und gar zu vernachlässigen. Umgekehrt reden die nationalen Metriker von accentuierenden Versen, dort wo der Rhythmus ebenso sehr auf der Dauer als auf dem Versaccent beruht: sie leiten ihre Bezeichnung von dem prosaischen Accent her, der in solchen Versen die möglichste Schonung findet.

Als Vertreter der antikisierenden Richtung nenne ich Klopstock, Moriz, Voss, F. A. Wolf, W. Schlegel, Apel, Solger, Platen, Minckwitz. Als Vertreter der germanistischen Schule, die in den altdeutschen Studien ihren Ausgang hat: Vernaleken, Benedix, Hildebrand, Asmus, Schmeckebier, V. Hehn.

Die Frage aber, ob man antike Versmasse und welche Versmasse man nach den Anforderungen der deutschen Sprache wiedergeben soll, ist, dünkt mich, längst erledigt. Die Möglichkeit ist dadurch bewiesen, dass eine reiche und grossartige Literatur, die in der modernen Welt nicht ihres Gleichen hat, in diesen Versmassen entstanden ist. Nicht bloss unsere

Classiker und die gelehrten Romantiker, selbst echte Volksdichter der neueren Zeit haben an ihr Antheil. Dieser Thatsache gegenüber halte ich es für eine Verwegenheit, von einer metrischen Verirrung unserer Literatur zu reden. Erst wenn uns ein anderer eine Dichtung wie Hermann und Dorothea in einem nationalen Versmass geschrieben hat, erst dann ist der vollgiltige Beweis erbracht, dass Goethe besser gethan hätte, sich des Hexameters zu enthalten.

## DER ROMANISCHE VERS.

Wie man in deutscher Sprache Verse nach antiken Principien bauen kann, so ist es natürlich auch möglich, lateinische und griechische Verse mit Berücksichtigung des prosaischen Accentes zu dichten. In der That ist auch in beiden Sprachen der Uebergang zu der modernen Verskunst durch Uebereinstimmung des Wortaccentes mit dem Versaccent früh gemacht worden. Ritschl hat accentuierende Verse im Griechischen nachgewiesen. Aus dem Lateinischen sind uns bei Sueton u. a., also aus der besten Zeit, etliche Verse überliefert, mit denen man in Rom die heimkehrenden Krieger empfieng:

*Caésar Gállias subégit, Nicomédes Caésarem,*
*Ecce Caésar nunc triúmphat, qui subégit Gállias,*
*Nicomédes nunc triúmphat, qui subégit Caésarem.*

Man hat diese Verse bis in die neueste Zeit als bloss accentuierende betrachtet. W. Meyer hat darauf aufmerksam gemacht, dass sie ebenso gut auch quantitierend zu lesen sind. Die Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und Versaccent scheint weder gesucht noch gemieden zu sein, sie hat sich einfach zufällig ergeben. Die Betonungsgesetze der lateinischen Sprache haben sie, wie später die Natur des deutschen Accentes, nahegelegt. Denn da im Lateinischen kein Wort auf der letzten Silbe betont ist, so können auch, ausser bei einsilbigen Wörtern, nie zwei betonte Silben zusammentreffen. Schon in der lateinischen Prosa ist derselbe Wechsel von jambischem und trochäischem, anapästischem und dactylischem Rhythmus zu beobachten. Die Sprache kam dem Metrum, der Rhythmus des Satzes dem des Verses entgegen, und instinktiv vollzog sich in einzelnen Fällen die

Vereinigung beider. Ein Einfluss der deutschen Barbaren auf die lateinische Metrik ist ebensowenig nachzuweisen, als dass solche accentuierende Verse längst in der lateinischen Volkspoesie gelebt haben, ehe sie in der Literatur auftraten. Auch den alten Saturnier hat ja schon W. Schlegel als einen accentuierenden Vers betrachtet.

Absichtliche Berücksichtigung des Accentes ist vor dem Psalm des heiligen Augustinus Contra partem Donati (circa 393 n. Chr.) in lateinischen Versen mit voller Sicherheit nicht zu behaupten. An diesen Psalm schliesst sich dann die reiche Literatur mittelalterlicher Hymnen in lateinischer und seit dem vierten Jahrhundert auch in griechischer Sprache, deren metrische Beschaffenheit Huemer und W. Meyer mit grosser Sorgfalt untersucht haben.

Nach W. Meyers Meinung wäre das Gesetz der Silbenzählung aus den semitischen Sprachen zu den Griechen und Römern gedrungen und zwar zu einer Zeit, wo das Gefühl für die Quantität durch die Vermischung mit anderen Völkern schon geschwächt war. Dadurch sei die gewöhnliche Betonung auch in den Vers gedrungen. Der Münchener Gelehrte macht darauf aufmerksam, wie in den griechischen und in den lateinischen Rhythmen oft vor Schluss der Zeilen kein bestimmter Tonfall herrsche, also keine bestimmten Versfüsse anzunehmen seien. Hier herrsche allein der Wortaccent und der Wechsel des Tonfalles werde nicht als Unregelmässigkeit, sondern als ein Wohlklang empfunden; der Wortaccent hat hier also sogar über den Versaccent den Sieg davongetragen. Mit dem Princip der Silbenzählung aber sei auch der Reim zu den Römern gekommen: Silbenzählung und Reim sind dann von den Römern wieder zu den romanischen Völkern gedrungen und bilden die Grundlage des romanischen Verses.

Der romanische Vers, als dessen Vertreter uns hier der französische genügen mag, besteht aus einer bestimmten Anzahl von Silben, von denen einzelne, an festbestimmten Stellen, immer den Accent, und zwar nicht blos den Versaccent, sondern auch den prosaischen Accent haben müssen: am Schlusse des Verses und im Innern (meistens in der Cäsur und an anderen festen Stellen) stimmt also der Vers-

accent mit dem Wortaccent überein. Die übrigen Silben sind völlig frei, sie werden ganz nach der natürlichen Betonung gelesen, wie es der Wortaccent oder vielmehr der Satzaccent, der im Französischen vorherrscht, verlangt. Einen ausgesprochenen Tonfall, Versfüsse oder Takte in unserem Sinne gibt es also nicht. Von den beiden folgenden, durch den Reim verbundenen Alexandrinern hätte nach unseren Vorstellungen der erste fünf, der zweite vier Takte:

*Faut il, | Abner, | faut il || nous rappeler | le coûrs*
*Des prodi|ges fameúx || accomplis | en nos joûrs.*

Der französische Vers folgt also ganz dem Accent der prosaischen Rede. Nur an wenigen Stellen ist der Versaccent fixiert, an diesen wird Übereinstimmung mit dem Wortaccent verlangt. Aber die Silbenzahl ist geregelt, wie auch im Deutschen bei den Versen mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung; sie wird nur im Französischen noch viel strenger beobachtet. Während im Deutschen sechsfüssige Jamben unter fünffüssigen nicht selten sind, duldet das Französische keine Abweichung von der Silbenzahl. Der französische Vers ist darum der grössten Mannigfaltigkeit fähig; der deutsche ist von gleichmässigerem Rhythmus, musikalischer, aber auch eintöniger. Wenn aber auch kein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung herrschend ist, so besteht doch auch bei dem romanischen Vers die Neigung, einen bestimmten Rhythmus auszuprägen; der Endecassillabo der Italiener z. B. zeigt durchaus die Neigung zu jambischem Rhythmus. Umgekehrt finden wir im Deutschen Verse, die über das Schema des taktierenden Verses hinaus nach dem silbenzählenden streben. In Goethes „Zueignung“ z. B. muss man nicht lesen:

*kennst dú mich nicht? || sprach sie mit einem múnde*

sondern:

*kénnst du mich nicht? || sprách sie mit einem múnde;*

also mit Übereinstimmung des Wortaccentes und Versaccentes bloss in der Cäsur und am Versschluss, mit freier Bewegung aber am Verseingang und hinter der Cäsur, ganz wie im romanischen Vers. Auch hier findet also keine schroffe Ab-

grenzung, sondern allmählicher Übergang statt. Wir haben mehr silbenzählende Verse im Deutschen als man glaubt.

Nun entsteht aber, wenn wir auf den Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurückblicken, sogleich eine theoretische Schwierigkeit. Wir haben hier ein Metrum, das keiner der beiden obersten Bedingungen jedes musikalischen Rhythmus zu entsprechen scheint: weder der Versaccent noch die Taktdauer scheinen im Französischen beachtet. Wir finden keinen Wechsel von betonten und unbetonten Silben in gleichmässigem Abstand und der Unterschied von kurzen und langen Silben, die Quantität, beeinflusst zwar den Wohlklang, nicht aber den Rhythmus des französischen Verses.

Westphal und Rossbach nehmen zur Erklärung dieser Erscheinung neben dem quantitierenden und dem accentuierenden Vers noch eine dritte Art an: den rhythmisch freien, silbenzählenden Vers. Dieser sei unabhängig von der natürlichen Quantität und von dem natürlichen Accent. Der Vers habe sowohl rhythmischen Accent wie rhythmische Zeitdauer der Versfüsse, aber es sei darin weder der Sprachaccent noch die natürliche Silbendauer zum Regulativ der Versfüsse genommen, sondern höchstens die Silbenzahl beachtet.

Hier ist nun der Irrthum ganz deutlich zu erkennen, auf dem sich die ganze Dreitheilung aufbaut. Wir hätten also: 1. quantitierende Verse, die auf der natürlichen Quantität der Silben beruhen; 2. accentuierende, die auf der natürlichen Betonung beruhen; 3. silbenzählende, die auf dem rhythmischen Accent und der rhythmischen Zeitdauer beruhen. Aber diese Folgerung, die freilich nur die nothwendige Consequenz des Unterschiedes zwischen quantitierenden und accentuierenden Versen ist, steht zunächst mit den Thatsachen in direktem Widerspruch: denn gerade der französische Vers hat keinen ausgesprochenen Versaccent und Rhythmus, er beruht nicht auf dem rhythmischen Accent. Sie ist aber auch theoretisch falsch. Denn sie gründet den Vers einmal auf den natürlichen Accent, dann wiederum auf den rhythmischen Accent; das ist ein blosses Spiel mit Worten, denn im Vers herrscht natürlich immer

der Versaccent, mag er nun mit dem Wortaccent zusammenfallen oder nicht: die betonten Silben werden zu Arsen, eben weil sie betont sind. Sonst müsste überhaupt jeder Prosasatz ein Vers sein: denn einen Rhythmus, einen natürlichen oder einen künstlichen, hat jeder Satz. Metrum aber ist die Übereinstimmung der natürlichen Betonung und der natürlichen Quantität mit dem Versaccent und mit der rhythmischen Zeitdauer. Diese Übereinstimmung findet auch im Französischen statt, aber nur an bestimmten Stellen des Verses.

Der romanische Vers beruht vielmehr auf denselben rhythmisch-musikalischen Grundlagen wie der antike und der deutsche. Der Unterschied liegt darin, dass bei ihm nicht der Takt oder der Versfuss die kleinste metrische oder rhythmische Einheit bildet, sondern entweder die Vershälfte bis zur Cäsur (z. B. im Alexandriner) oder der ganze Vers (bei kürzeren Versmassen). Bei der Lebendigkeit und dem rascheren Tempo, in dem die Romanen ihre Verse recitieren, ist von vornherein einleuchtend, dass ihr Ohr eine grössere Silbenzahl zusammenzufassen vermag als das unsrige und dass die Nebenaccente, schwächer hervortretend, sich den rhythmischen Accenten unterordnen. Die rhythmische Zeitdauer, die von der natürlichen Prosodie der Silben ganz unabhängig ist, wird durch die gleiche Silbenzahl eingehalten; die rhythmischen Accente, die mit der natürlichen Betonung zusammenfallen, kehren in gleichen Abständen wieder (in der Cäsur und am Versschluss). Ein solches Metrum ist, vom rhythmisch-musikalischen Standpunkt aus betrachtet, gewiss das unvollkommenste und es steht dem unvollkommenen Rhythmus der Prosa schon ganz nahe. Aber von der anderen Seite, die für die Metrik in Betracht kommt, nämlich von Seite des Sinnes, empfiehlt es sich durch die grösste Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, denn es lassen sich innerhalb des weiteren Abstandes des rhythmischen Accentes hier Nebenaccente fast mit der Freiheit der prosaischen Rede verwenden. Während es ferner das Schicksal unserer taktierenden Versschemen ist, dass sie niemals genau eingehalten werden, dass der Dichter um leeren Singsang zu vermeiden und dem Sinn gerecht zu werden, von ihren An-

forderungen immer wieder abweichen und zu ihnen zurückkehren muss, fordert und erfährt das freiere Gesetz des romanischen Verses eine strikte Befolgung. Unsere Dichter streben nach Freiheit von dem Zwang des Versmasses und gerathen so oft genug auf den silbenzählenden romanischen Vers; die romanischen Dichter werden umgekehrt durch das rhythmische Gefühl oft genug zu einem regelmässigen Rhythmus geleitet. Auf beiden Wegen ist das Ideal der metrischen Kunst, das weder in taktfesten Versen noch in völliger Ungebundenheit besteht, zu erreichen. Bedenkt man zuletzt, dass dem schwächeren Rhythmus des romanischen Verses die Euphonie der romanischen Sprachen und der einschmeichelnde Wohllaut ihrer volltönenden Reime zu Hilfe kommen, dann wird man den schwächeren Rhythmus gern über dem melodischen Reiz vermissen, durch den uns Dantes und Petrarcas Verse fesseln.

II.

# DIE QUANTITÄT.

## DIE NATÜRLICHE PROSODIE DER SILBEN.

Wir betrachten zunächst die prosodischen Verhältnisse der deutschen Sprache ohne Rücksicht auf den Vers.

Die Quantität oder die Dauer der Silben beruht zunächst auf ihrem Lautgehalt. Jeder Laut braucht eine bestimmte Zeit, um ausgesprochen zu werden und verlängert also die Dauer der Silbe. Diese ist daher eine Summe aus zwei Faktoren:

1) aus dem Vokalgehalt, der Länge oder der Kürze des Vokales. Als die Maximaldauer eines Vokales hat man 0.549 Sekunden, als die Minimaldauer 0.038 Sekunden angegeben; also verhältnismässig eine ausserordentliche Differenz. Das Verhältnis zwischen den langen und den kurzen Vokalen ist nicht das von 2 : 1 Zeiteinheiten (Moren), sondern nach Brücke 5 : 3, nach Kauffmann 3 : 2. Ebenso wenig sind auch die langen Vokale oder die kurzen Vokale unter einander gleich lang, sondern es gibt feine Unterschiede in der Dauer. Sievers in seiner Phonetik stellt fünf Klassen auf: überlange, lange, halblange, kurze und reducierte Vokale. Wir empfinden den Unterschied noch mit dem freien Ohr und beachten ihn in der Aussprache. In einem Wort wie *erdbēere, grossvāter* hat die zweite Silbe nicht bloss den Nebenton, sondern es wird auch ihr Vokal gedehnt; *erdbĕere, grossvăter* würden wir für die Aussprache eines Nichtdeutschen oder für dialektisch halten.

2) von dem Konsonantengehalt. Hier kommt es

freilich nicht auf die Länge und Kürze der einzelnen Konsonanten an; obwohl die Konsonanten an und für sich ebenso gut lang sein können als die Vokale, indem bei den Dauerlauten der Laut selber, bei den Schlaglauten dagegen die Pause zwischen dem Verschluss und der Oeffnung gedehnt wird. Aber im neuhochdeutschen gibt es keine konsonantischen Längen mehr; unsere Doppelkonsonanz in der Schrift zeigt bekanntlich nicht die Länge des Konsonanten sondern die Kürze des vorausgehenden Vokals an. Aber an und für sich braucht auch jeder Konsonant eine gewisse Zeit, um ausgesprochen zu werden; und er braucht um so mehr Zeit, je schwieriger der Uebergang von dem vorhergehenden zu ihm ist. Daraus ergibt sich, dass die Position auch im Deutschen auf die Silbendauer von Einfluss ist. Hamerling nimmt mit Recht an, dass in dem Satze *dulde, du liebe frau* und in dem andern *dulde, du liebes kind* die Quantität von *(lie)be* und *(lie)bes* eine verschiedene sei: *liebe fr(au)* ist kürzer, *liebes k(ind)* länger. Und ebenso mit Recht findet Brücke in dem Eingang des Goetheischen Hexameters *der den ein | gnädig geschick* den ersten Fuss zu lang, denn *ein* mit langem Vokal (Diphthong) und darauffolgender schwerer Konsonantenverbindung *(ei)n gn(ädig)* mache ihn schleppend und unbrauchbar.

Die Silbendauer beruht also zunächst auf der Summe der Zeiteinheiten, deren die einzelnen Elemente zur Aussprache bedürfen. Ein dreisilbiges (z. B. daktylisches) Wort kann darum auch eine kürzere Zeitdauer haben als ein zweisilbiges (trochäisches). Experimentelle Messungen hat Brücke mit seinem Kymographion angestellt. Mit dem Grützner-Marey'schen Apparat ist man im Stande Quantitätskurven in Tabellenform zu bringen. William Martens in Kiel arbeitet mit dem Apparat von Hensen. Nur solche Messungen, wenn sie allgemein angestellt werden, können eine feste Grundlage für die Prosodie und die Metrik abgeben. Bis jetzt fehlt es an einem absoluten Mass. Denn die Grenze zwischen langen und kurzen Silben ist keineswegs sicher abgesteckt.

Aus diesem Gesichtspunkt ist auch die Frage nach den Mittelzeiten zum ersten Mal ins Auge zu fassen, die nament-

lich bei den älteren Metrikern eine so grosse Rolle spielt, ohne dass der Begriff überall streng festgehalten würde. Brücke rechnet dazu Wörter wie *hār* (mit langem Vokal und bloss zwei Konsonanten) oder *tritt* (mit kurzem Vokal und vier Konsonanten); auch *(samm)eln, (säus)eln* wegen des abgeschwächten Vokales. Nach seiner Meinung nämlich macht ein langer Vokal und selbst ein Diphthong die Silbe noch nicht metrisch lang, sondern nur wenn der Accent oder ein stärkerer Konsonantengehalt dazu kommt. Er betrachtet also als mittelzeitige Silben solche, die zwischen den ausgesprochen kurzen und langen in der Mitte liegen (nach Sievers: halblange). Und in diesem Sinne muss es wohl Mittelzeiten geben, da zwischen Kürzen und Längen keine bestimmten Grenzen gezogen sind. Er versteht also Silben darunter, die zwar immer die gleiche Länge haben, aber deren Dauer zwischen der Kürze und der Länge in der Mitte liegt.

Einen ganz anderen Begriff aber verbinden die älteren Metriker damit. Nach Voss sind mittelzeitige Silben solche, die unter Umständen gedehnt oder beschleunigt werden können. Sie haben also keine bestimmte Dauer, sondern können fakultativ lang oder kurz gebraucht werden. Und auch in diesem Sinne gibt es Mittelzeiten: denn die Quantität ist auch abhängig vom Accent, von dem Tempo, von dem Nachdruck der Rede. Sie kann durch alle diese Umstände modificiert werden. Schon Kräuter hat mit glücklicher Beobachtung den Satz ausgesprochen, dass „bei taktmässigem Recitieren und Skandieren" sogar ein Konsonant bis zur Länge gedehnt werden könnte. Auch Brücke macht die metrische Länge nicht bloss vom langen Vokal, sondern auch von dem Accent abhängig. Die unbetonten Konsonanten *(-aus, -auf, -lei)* sind kurz, obgleich sie einen Diphthongen enthalten. Eine Stammsilbe kann mit dem Accent die Länge verlieren: in *schúlmachersfraù* ist die zweite Silbe unbetont und kurz. Ein drittes Beispiel kann uns zeigen, wie ein satzunterthäniges Wort mit dem Accent zugleich auch an Quantität einbüsst: in *heisse ma'gister, heisse | dóctor gár* springt auch die gewöhnliche Rede von dem starkbetonten *magíster* sogleich zu der noch stärker betonten Steigerung *dóctor* hinüber, und die

unbetonte Wiederholung von *heisse* wird so kurz und flüchtig gesprochen, als es die Verständlichkeit zulässt.

Von dem Wortaccent ist die Quantität der Silbe zunächst freilich unabhängig: in *abfahrtshaut* ist die erste Silbe nach Brückes Messung nur die Hälfte so lang als die stärker betonte zweite. Aber man hat fast immer die Möglichkeit, die Dauer einer accentuierten Silbe zu verlängern, indem man entweder auf dem Vokal oder auf dem nachfolgenden Konsonanten verweilt. Jede Silbe mit Hauptton kann also auch als Länge verwendet werden, selbst wenn sie, was im neuhochdeutschen nur selten der Fall ist, nicht schon gelängt sein sollte. *Der* und *das* sind an sich kurz; oder lang, sobald sie betont sind. Sogar auf nebentonigen Silben hat man das Bedürfnis länger zu verweilen, als die prosodische Beschaffenheit allein rechtfertigen würde: wenn ich betone *hier gilt es einen köstlichèren preis*, dann wird die drittletzte Silbe auch länger ausgehalten, als ihr geringer Lautgehalt zu erlauben scheint.

Am nothwendigsten erscheint es daher über die prosodische Beschaffenheit der einsilbigen Wörter ins klare zu kommen, deren Accent in vielen Fällen unausgesprochen in der Schwebe bleibt. Nach Brückes Messungen ist kein einsilbiges Wort als kurz zu betrachten, das bei kurzem Vokal mehr als drei, bei langem Vokal mehr als zwei Konsonanten enthält. Einsilbige Substantive, Adjective, Adverbia, Zahlwörter, Interjectionen gelten als Längen; auch die einsilbigen Verbalformen, ausser denen der Hülfszeitwörter *sein* und *haben (ich, bin, sind, was, hat)*. Von den Präpositionen bezeichnet er die lautlich gehaltvolleren wie *durch* als lang, die lautarmen *in* und *an* als kurz. Die Pronomina *ich du er* gelten als Mittelzeiten: *dein* und *sein* stehen, wegen des grösseren Lautgehaltes, fast an der Grenze der Länge. Die Artikel *der* und *ein* können kurz oder lang gebraucht werden. Von den Partikeln wird sogar *und* als Länge gebraucht, namentlich in guter Position, wenn noch andere Konsonanten darauffolgen. Selbstverständlich gilt jedes im Satz betonte einsilbige Wort zugleich auch als Länge.

In mehrsilbigen Wörtern ist die Stammsilbe immer lang,

die Flexionssilben immer kurz. Die Ableitungssilben sind je nach dem Lautgehalt entweder kurz oder lang oder mittelzeitig. Durch starke Konsonantenposition kann auch eine mittelzeitige Ableitungssilbe lang werden. Die Verwendung der Ableitungssilben als Längen oder Kürzen im Vers soll weiter unten ins Auge gefasst werden.

Aus den Messungen Brückes aber ergibt sich schon hier, dass wir eher an Kürzen als an Längen einen Mangel haben. In der That gebricht es uns weder an Spondeen noch von Molossen (_ _, _ _ _), wenn man den Accent und die Länge nicht mit einander verwechselt. Dagegen sind unsere Daktylen viel öfter ´ - ⏑, ´ ⏑ _, als reine Daktylen ´ ⏑ ⏑. Von vornherein war dieses Verhältnis anzunehmen. Denn eine Sprache, die keine Spondeen und keine Molossen aufbringen kann, das müsste doch eine sehr leichte und flüssige Sprache sein, wie etwa die griechische, die französische oder die italienische. Niemand hat aber bisher der deutschen Sprache einen so leichten Charakter zugesprochen; sie ist schwer und hart durch mühsame Konsonantenverbindungen, deren Aussprache Zeit und Kraft kostet. Die Meinung, als ob wir im deutschen Mangel an Spondeen hätten, ist durch Klopstock aufgebracht und durch Moriz und Voss theoretisch vertreten worden. Sie beruht auf dem folgenden Trugschluss, dem die älteren Metriker alle anheim gefallen sind. Wie wir wissen, verlangt Voss mit Unrecht, dass jede antike Länge durch eine betonte Silbe wiedergegeben werde. Betont aber ist im Deutschen nur die „bedeutsame“ Silbe; die Länge ist also auch gleich der „Bedeutsamkeit“. So entscheidet die Bedeutsamkeit über Länge und Kürze: die bedeutsame Silbe ist lang, die unbedeutende kurz. Von diesem Satz ist nur der erste Theil richtig: denn allerdings ist die bedeutsame Silbe, weil sie betont ist, im nhd. meistens lang; falsch aber ist der zweite Theil des Satzes, nach dem jede unbedeutende Silbe auch kurz wäre. Hier ist die Verwechslung von Quantität und Accent für die Verskunst und die Theorie gleich verhängnisvoll geworden.

## DIE BEDEUTUNG DER QUANTITÄT FÜR DEN VERS.

Nachdem wir die prosodische Beschaffenheit der Sprache untersucht haben, handelt es sich nun darum, die Anforderungen zu bestimmen, die der Versrhythmus an das sprachliche Material stellt.

Und hier haben wir es sogleich mit den Aufstellungen Brückes zu thun, der durch seine Messungen zu dem folgenden Resultat gekommen ist: die Intervalle von einer Arsis bis zur andern sind gleich; in dem neuhochdeutschen Vers herrscht völlige Taktgleichheit. Nur müsse man die Entfernung von dem einen Arsengipfel bis zum andern messen und nicht übersehen, dass die Arsengipfel nicht mit den Silbengrenzen zusammenfallen.

Die einzelnen Laute einer Silbe werden bekanntlich nicht von Anfang bis zu Ende gleich stark ausgestossen; man kann vielmehr in jeder Silbe ein Crescendo oder ein Decrescendo oder auch beides zugleich wahrnehmen. Der Moment der stärksten Expiration ist der Expirations- oder Silbengipfel, und wenn die Silbe im Verse die Arsis bildet, zugleich auch der Arsengipfel.

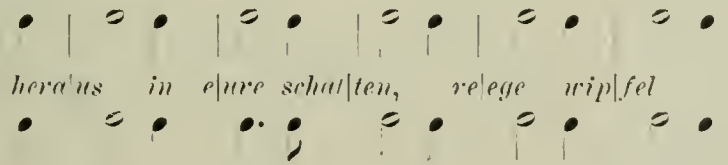
Man unterscheidet im Deutschen einen doppelten Silbenaccent: 1) den energisch oder stark geschnittenen (ˊ). Hier setzt der Vokal stark ein und wird durch den folgenden Konsonanten einfach abgeschnitten: der Gipfel liegt in dem Konsonanten *(hátte, hálte)*. In diesem Falle fällt also auch der Taktschlag im Verse, der Arsengipfel, mit der Bildung des Verschlusses zum folgenden Konsonanten zusammen. Der Grenzkonsonant kann also auch noch in die Thesis hinübergreifen, ja sie ganz ausfüllen; wenn ich z. B. den Goethe'schen Vers so lese: *da stand der alte zéc|hèr*. 2) der schwach geschnittene Silbenaccent (ˈ). Ein langer Vokal oder Diphthong setzt stark ein, wird aber erst dann durch den folgenden Konsonanten abgeschnitten, nachdem er schon sehr abgeschwächt ist *(hàˈbe, schlàˈfe)*. Auch hier kann der Vokal abschwellend und austönend noch die Zeit der ganzen Thesis in Anspruch nehmen: *es war ein könig in thúˈlè*.

In beiden Fällen also kann ein Theil der Arsensilbe noch zur folgenden Thesis gehören und auf ihre Dauer seinen Einfluss üben, selbst wenn sie gar nicht zu diesem Versfuss gehört.

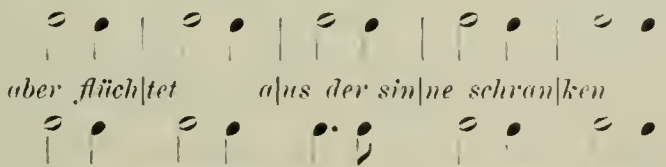
Wie in der Musik fordert Brücke nun auch in der Dichtung völlige Taktgleichheit auf Grund der natürlichen Quantität. Nur habe man zu beachten, dass sich der Takt nicht ganz genau mit dem Versfuss deckt, sondern dass er schon mit dem Arsengipfel der Hebungssilbe beginnt.

Aber ist die völlige Taktgleichheit durch Brücke wirklich erwiesen worden oder überhaupt zu erweisen? Seine Messungen will ich in Ehren halten; aber sie beweisen doch nur, dass er die Verse mit völliger Taktgleichheit in sein Instrument hineingesprochen hat. Dass man aber Verse mit genauester Beobachtung des Taktes lesen kann, wird nicht geläugnet; nur dass man alle Verse so lesen soll oder muss. Mit anderen Worten: dass aufeinanderfolgende Takte genau dieselbe natürliche Prosodie haben, ist von den Dichtern ebensowenig allgemein beobachtet, als der künstlerische Vortrag immer darnach strebt, die Taktgleichheit durch Modifikation der natürlichen Quantität herzustellen.

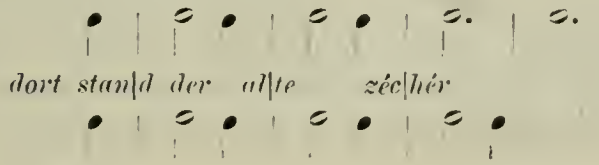
Brücke würde z. B. den ersten Vers der Iphigenie so, wie die Noten über dem Text anzeigen, gelesen haben; meine Lesung setze ich darunter; den Text in die Mitte, nach Brückes Anweisung in Takte von Arsengipfel zu Arsengipfel abgetheilt.




oder:




ebenso im König von Thule:



Man sieht zunächst, wie wenig durch Brückes Abgrenzung der Takte von Silbengipfel zu Silbengipfel gewonnen ist. Denn seltsamer Weise hat er nicht ein einziges Mal versucht, einen ganzen Vers nach seinen Takten von Silbengipfel zu Silbengipfel zu bestimmen. Er redet z. B. in Betreff des letzten Beispieles von *zéchèr* als drittem und viertem Taktschlag. Nach seinen Aufstellungen haben wir aber die folgenden Takte zu unterscheiden: 1. *dort* ist natürlich Auftakt; der erste Takt beginnt mit *stond;* und zwar, da wir hier scharf geschnittenen Accent haben, erst mit dem Verschluss des Konsonanten, also mit *n|d.* Dafür reicht er aber auch über *der* hinaus bis zum Arsengipfel der Silbe *alt*, also bis zum Konsonantenverschluss *al|t.* Der 2. Takt beginnt mit diesem Verschluss und reicht bis zum Arsengipfel von *zech,* also *zec|h.* Nun bleibt nur mehr der Arsengipfel von *(zec)h* an und die Silbe *-er* übrig. Dieser kurz genug bemessene dritte Takt hat also gar nichts mehr an einen vierten zu verschenken; er genügt sich in Bezug auf die Taktgleichheit selber kaum. Brücke aber geht von dem folgenden Raisonnement aus: „da die erste Silbe von *zecher* ganz unzweifelhaft in der Arsis ist, so ergibt sich daraus, dass der Verlauf des *ch* den Zeittheil ausfüllen muss, welcher der Thesis entspricht". Er rechnet also mit der Silbe *zech,* ohne zu bedenken, dass er die Silbengrenze zu Gunsten des Arsengipfels preisgegeben hat und dass von der Silbe *zech* der Vokal der vorausgehenden Thesis gehört. Wie wenig aber durch Brückes Abmessung von Arsengipfel zu Arsengipfel die Taktgleichheit zu erweisen ist, das können jedem die obigen Beispiele zeigen. Denn immer zeigt sich, dass der Auftakt oder der erste Takt länger wird und für die letzten Takte kaum mehr ein Silbengehalt übrig bleibt. Ich glaube, es war ein Irrthum Brückes, den Silbenaccent überhaupt in die Verslehre einzuführen, die es nur mit dem Wortaccent zu thun hat und dem Satzaccent. Nicht dort, wo der Silbenvokal abgeschnitten wird, beginnt die Arsis, sondern sogleich mit dem starken Einsetzen des Vokales überhaupt. Man kann sagen, der Takt beginnt mit dem Vokal der in Arsis stehenden Silbe. Diese Ansicht findet ihre Bestätigung darin, dass auch der Reim mit dem

Vokal der Hebung beginnt und dass kein Dichter an Reimen wie *trau'n* und *traun* Anstoss nimmt, obwohl hier der Silbenaccent ein durchaus verschiedener ist.

Gesetzt aber auch, die Abmessung von Arsis zu Arsis wäre durchführbar, so wäre doch auch damit noch nicht die Taktgleichheit auf Grund der natürlichen Quantität erwiesen. Denn wenn ich mit Brücke in vier gleichen Takten lese: *dort | stand der | alte | zec|her,* so ist das rhythmisch-musikalisch wohl möglich und in Uebereinstimmung mit Zelters Komposition. Aber durch die natürliche Prosodie der Worte gefordert ist diese Taktierung nicht. Denn sonst müsste ich auch in dem folgenden Vers viertaktig (mit Auftakt) lesen: *einen | goldenen | bec|her | gab.* Um uns die Taktierung *dort | stand der | alte | zec|her* genügend nahezulegen, würden die Worte also nicht genügen; der Dichter müsste sich der Notenschrift bedienen, um seine rhythmisch-musikalischen Absichten ganz ausser Zweifel zu setzen, oder die Abgrenzung der Takte wäre überhaupt nicht sein Werk, sondern allein das des Vortragenden. Aber auch dieser würde über seine Aufgabe hinausgehen, wenn er den Vers viertaktig lesen wollte; der gesprochene Vers lautet dreitaktig: *dort | stand der | alte | zecher;* der gesungene Vers kann auch viertaktig gebraucht werden. Mit der Quantität hat diese Frage aber überhaupt nichts zu thun, sondern lediglich mit der Betonung. Wir singen: *da stănd der ălte zĕchèr,* weil in der Komposition dipodischer Rhythmus herrscht und weil man deshalb nach dem dritten stärkeren Accent einen vierten schwächeren erwartet. Wir lesen aber das Gedicht keineswegs dipodisch; wir lesen nicht *einen] göldenen | bécher | gäb,* sondern *einen] góldenen bĕcher gáb;* nicht *er säh den bécher sĭnkén,* sondern *er sáh den bécher sĭnken.*

Der Musiker ist nicht an den von dem Dichter beabsichtigten Rhythmus gebunden. Er kann aus einem Versfuss einen Takt, aber auch mehrere machen; er kann eine Silbe kürzen oder dehnen. Wenn der Dichter zugleich Komponist ist oder den Text einer ihm im Ohr summenden Melodie unterlegt, dann steht er eben nicht mehr unter den metrischen,

sondern bloss unter den rhythmisch-musikalischen Anforderungen.

Das ist zum Beispiel im alten Kirchenlied der Fall, wo sich die Versfüsse ganz nach den Takten der Choralmelodie zu fügen haben. Längen und Kürzen werden hier oft auf dieselben Noten gesetzt: *gĕbŭt* und *gĕbĕt* stellen im zweizeitigen Rhythmus zwei Viertel (♩ ♩) dar, *ābĕndŭ* im dreizeitigen Rhythmus drei Viertel (♩ ♩ ♩), jede Silbe wird trotz der ungleichen prosodischen Beschaffenheit gleich lang gehalten. Oder es wird umgekehrt eine Silbe einen ganzen Takt lang ausgehalten, obwohl sie nach ihrer prosodischen Beschaffenheit bloss zur Ausfüllung der Hebung genügt: *der alt | böse | feind.* Namentlich die vorletzte Silbe wird in trochäischen und daktylischen Versen gerne gedehnt: *in | allen | meinen | tha|ten; lobet den | herrn den | mächtigen | könig der | ehren.* Der Einfluss der Musik ist hier ganz deutlich zu erkennen; denn nur die Neigung des musikalischen Rhythmus, auf dem guten Takttheil zu schliessen, hat die Dehnung der vorletzten Silbe über den ganzen Takt bewirkt.

Auch im Volkslied, das ja immer mit der Musik zugleich entsteht und fortlebt, füllt oft eine Silbe den ganzen Takt; oder der natürlichen Prosodie nach ganz verschiedenwerthige Silben füllen die gleichen Taktabschnitte aus. Im Volkslied vom Prinzen Eugen z. B., wenn es im Fünfvierteltakt gesungen wird, gelten in dem Verse *er liess | schla|gen eine | brucken* Kürze und Länge, Länge, Kürze, Länge und Kürze alle gleich als ein Vierteltakt. Ebenso in den Kinderliedern:

*eins | zwei | drei*
*hicke | hacke | hen*
*hicke | hacke | haberstroh etc.*

oder:

*bauer | baue | kess|el*
*morgen | wird es | bess|er*
*übermorgen | tragen wir | wasser | ein*
*fällt der | ganze | kessel | ein.*

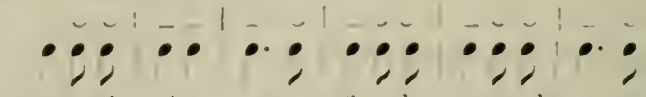
oder in den Auszählsprüchen:

*ich] ging ein|mal nach | engel|land . . . . .*
*grües | ich der | kuh gab*
*kuh | mir | milch | gab . . . . .*
*köchin | mir eine | schnitte | gab.*

In solchen Versen, auf die schon vor fünfzig Jahren Zelle die Aufmerksamkeit gelenkt hat, begrüsst man neuerdings nicht bloss den altdeutschen accentuierenden Reimvers mit Freuden wieder, sondern man will sie auch als das Ideal einer nationaldeutschen Metrik hinstellen. In Wahrheit aber steht hier die metrische Kunst auf ihrer tiefsten Stufe, der Sinn in völliger Abhängigkeit von rhythmisch-musikalischen Anforderungen. Nur indem ich den durch die körperliche Bewegung das Tanzens oder des Abzählens gegebenen Rhythmus dem Text aufzwinge, werde ich die Verse richtig in Takte abtheilen. Den Vers *kuh mir milch gab,* dessen natürlicher Rhythmus vielmehr zweitaktig ist *(kūh mīr | mīlch gāb),* werde ich erst viertaktig lesen, wenn der Rhythmus durch den Eingangsvers *(ich | gïng ein|mál nach | ĕngel|länd)* sicherer angeschlagen und in mein Gefühl übergegangen ist. Aus den Worten und aus den Silben ergibt er sich nicht; die Silben gelten hier wie in der Musik blos als Töne, die man beliebig dehnen kann. Aber auch von der musikalisch-rhythmischen Seite lässt ein Vers wie *kŭ́h | mír | mĭ́lch | gáb* alles zu wünschen übrig; denn vier betonte Silben hintereinander geben keinen Rhythmus. Endlich kommt es in solchen Versen auf den Sinn gar nicht an: mit dem taktierenden Vortrag wird die Auszählung verbunden, die Aufmerksamkeit fällt allein auf die Anzahl der Takte, es sind Takte, mit Worten ausgefüllt, Verse sind es nicht. Verse sind durch den Sinn verbundene Worte, aus denen ein Rhythmus sich von selbst einstellt. In Versen waltet ein doppelter Zusammenhang: der der Worte nach dem Sinn, und der der Silben nach dem Rhythmus. Jede Silbe steht in diesem doppelten Zusammenhang. Das Widerstreben und Zusammentreffen beider bildet den eigentlichen Reiz dichterischer Verse.

Die moderne Musik fordert bekanntlich im Prinzip die völlige Gleichheit der auf einander folgenden Takte. Nach Westphal war dies auch in der Musik der Alten meistens, aber keineswegs immer der Fall. Seit G. Hermann hat

man die Taktgleichheit dann als Gesetz für jeden Rhythmus aufgestellt. Voss, Apel, Böckh haben sie durchzuführen gesucht. Sie haben die Versfüsse und die Verse, namentlich der antiken Metren, in Taktarten und Noten umgesetzt. Voss z. B. betrachtet den Daktylus als vierzeitigen Takt und gibt das Thema eines Hexameters in Notenschrift folgendermassen wieder:



Ebenso muss ein Ausweg gefunden werden, um in einem lyrischen Metrum der Alten, z. B. einen Choriambus und einen darauffolgenden Trochäus (– ⏑ ⏑ – | – ⏑) als gleich lang oder wenigstens als im Verhältnis des Einfachen zum Vielfachen erscheinen zu lassen. Aber eine Einigung ist hier nicht einmal auf dem Boden der sogenannten quantitierenden Versmasse erzielt worden und für dieselben Takte und Versarten findet man bei Verschiedenen einen ganz verschiedenen Notensatz. Es war auch gar nicht möglich Einigung zu erzielen und auf einen grünen Zweig zu kommen, so lange man zwischen betonten und unbetonten Silben auf der einen, und Längen und Kürzen auf der andern Seite nicht unterschied, sondern die Zeitdauer und den Accent zusammenwarf.

Betrachten wir nun, was sich einer vollkommenen Taktgleichheit auf Grund der natürlichen Prosodie der Silben hindernd entgegenstellt! Brücke selber behauptet auf Grund seiner Messungen, dass der Abstand zwischen den durch Cäsur von einander getrennten Arsengipfeln doppelt so gross sei als der der übrigen. Pausen im Vortrage, einfache Satzpausen kosten Zeit, und dennoch sollen die Takte, in die solche Pausen fallen, den andern an Dauer gleich sein? Endlich nehme man das Tempo des Vortrages hinzu. Brückes Berechnung der Silbendauer durch Addition der Dauer der einzelnen Laute setzt voraus, dass man überhaupt zur Aussprache eines jeden Lautes immer die gleiche Zeit nöthig habe. Das ist nicht einmal in der Prosa der Fall. Durch schnellere oder gedehnte Aussprache kann man Zeit einbringen oder zusetzen, man kann nicht blos jede betonte Silbe dehnen, sondern sogar einzelne Konsonanten (z. B. das ver-

wunderte *sō!* oder *ō*. Wenn ich den Goethe'schen Vers *ō du | loses | eigen|sinniges | mädchen* mit dem rechten Ausdruck (verwundert und drohend) lese, ist *ō* lang, wenn ich es ohne besonderen Ausdruck lese, ist *o* kurz. Und wie hier, so hat man es auch sonst in Bezug auf die Prosodie nirgends mit festen, unveränderlichen Grössen zu thun. Bei kunstgemässem Vortrag wird nicht einmal in der Musik das taktfeste Abspielen einer Komposition gerühmt; selbst in der rhythmisch vollkommeneren Schwesterkunst werden die Abstände kürzer bei accelerando, länger bei rallentando und es wird mitunter eine Note ad libitum ausgehalten. Ebenso werden auch bei kunstgemässem Vortrag von Versen die Abstände der Arsengipfel ungleich, wenn das Tempo innerhalb desselben Verses wechselt. Man wird den folgenden Vers aus Vossens Homerübersetzung in der ersten Hälfte rascher, in der zweiten langsamer vortragen: *flüchtiger rollt er hinab, dann schwerer arbeitend den weg an*, und doch nimmt unser Gefühl an der offenbaren Ungleichheit der Takte keinen Anstoss; wenn man auch fühlt, dass der Rhythmus sich dem Sinn unterordnet, so wird doch schwerlich Jemand vom metrischen Standpunkt den Vers tadeln.

Die Taktgleichheit vollkommen einzuhalten wäre, wie man sieht, überhaupt nur die Sache des Vortragenden, nicht die Aufgabe des Dichters, der dieser Anforderung in unserer Sprache niemals völlig entsprechen könnte. Denn nur wenn die prosaischen Werthe der Silben, die Längen und Kürzen, völlig bestimmt und unveränderlich wären, könnte davon die Rede sein, jeden Takt mit Silben von gleicher Dauer auszufüllen. Aber schon der Umstand, dass wir die natürliche Prosodie unserer Silben so wenig sicher abzuschätzen wissen, zeigt uns an, dass unser Sinn für die Quantität viel weniger entwickelt ist, als der der Alten. Die Griechen, die für die Unterschiede der Silbendauer so empfindlich waren, vertrugen daher auch starke Konsonantenhäufungen weit weniger als wir; schon dass wir in unseren Berechnungen der Quantität so viele Posten zu addieren haben, weist darauf hin, dass wir gegen sie stumpfer sind. Auch der Sprachgebrauch lehrt uns das. Wir empfinden diese Konsonantenhäufungen wohl als „Härten" der Aus-

sprache, aber nicht als schleppende Längen. Wir sagen auch von einem Daktylus *holzklotzpflock* nicht er sei schleppend, sondern er sei hart. Wir beurtheilen ihn also weit mehr von Seiten des Uebelklanges und der schwierigen Aussprache als von der der Quantität. Eine einzige versetzte oder schwächer betonte Hebung kann uns unter Umständen stutzig machen, während wir über ein Dutzend ungleicher Takte ohne Anstoss hinweglesen.

Die vollkommene Taktgleichheit ist also ein Ideal, das im deutschen Verse niemals völlig erreicht werden kann. Sie ist nur in rhythmisch-musikalischem Sinne eine Forderung, nicht aber im metrischen. Sie könnte nur von dem Vortragenden auf Kosten des Sinnes durchgesetzt werden, indem er die Verse taktierend oder scandierend hersagt.

Gibt man nun zu, dass die aufeinanderfolgenden Takte nicht vollkommen gleich sein müssen, dann entsteht die weitere Frage: wie weit reicht unser Gefühl für die Quantität? Wie lang empfinden wir, trotz den nicht völlig gleichen Abständen, die Wiederkehr betonter Silben als regelmässig und als rhythmisch? Wann zerstört die Ungleichheit der Abstände das Gefühl für den Rhythmus?

Nur physiologische Untersuchungen, wie sie Stumpf über unsere Fähigkeit, die Tonhöhe zu unterscheiden, angestellt hat, können hier weiter führen. Denn auf dem Fassungsvermögen unseres Sinnes beruht hier alles. Wir beurtheilen die Taktdauer in Versen ohne Messen, bloss nach dem Gefühl und unserer Empfindung. Sogar bei uns Modernen ist das Gefühl noch für die Dauer der kleinsten Dimensionen ausgebildet. Die Physiologie lehrt, dass unser Ohr Zeitunterschiede bis zum hundertsten Theil einer Sekunde wahrnimmt, während das Auge kaum den vierundzwanzigsten Theil einer Sekunde unterscheidet. Aber gegen zu kleine Dimensionen erweist es sich geradeso stumpf wie gegen zu grosse. Die Bebungen einer Saite empfinden wir nur als als einen einzigen Eindruck; das Klappern der Mühle empfinden wir nicht mehr als rhythmisch, obwohl die äusseren Bedingungen des Rhythmus gegeben sind. Eine Glocke, die in jeder Minute einen stärkeren und 30 Sekunden später

einen schwächeren Schlag gibt, wird nicht das Gefühl des Rhythmus in uns erzeugen.

Wenn nun Taktdauer und Accent überhaupt die Stützen des Rhythmus sind, so liegt es in der Natur der Sache, dass dort, wo die eine von diesen beiden Stützen schwächer ist, die andere ihm um so fester unter die Arme greifen muss. Wechseln betonte und unbetonte Silben gleichmässig mit einander ab, so ruht der Rhythmus sicher auf dem Accent; die Quantität tritt dagegen zurück. Ist der Wechsel kein regelmässiger, dann wird nur dann der Rhythmus aufrecht erhalten bleiben, wenn die betonten Silben in annähernd gleichen Zwischenräumen wiederkehren; hier kommt die Taktdauer zu ihrem Recht. Ein Experiment hat uns diesen Satz auf dem rhythmisch-musikalischen Gebiet bestätigt; auch auf dem Boden der Metrik bestätigt ihn die Erfahrung.

Bei den Versarten mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung (also bei den rein trochäischen, jambischen, daktylischen und anapästischen Versen) kommt die Taktdauer als solche nicht in Betracht. Eine grössere Differenz kann sich ohnedies nicht ergeben, weil die gleiche Silbenzahl jede auffallende Verletzung fern hält. Die Unterschiede zwischen zwei langen Silben und zwischen einer Länge und Kürze fallen nicht ins Gewicht, selbst die Griechen mischen Spondeen unter Trochäen und Jamben. Kein neuerer Dichter nimmt im Prinzip Anstoss daran, Spondeen oder Pyrrhichien in Jamben oder Trochäen zu mischen. In dem Vers *dér jahr|húndert|è ge|séhen* steht der dritte Takt an Dauer hinter den übrigen gewiss bedeutend zurück und doch fühlen wir keine Störung des Rhythmus und kein vortragender Künstler wird sich veranlasst sehen, den Takt zu dehnen, um ihn den übrigen gleich zu machen.

Wo dagegen regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung fehlt, also beim Wechsel zweisilbiger und dreisilbiger Füsse, beim Zusammentreffen zweier Hebungen in den antiken Strophen, im altdeutschen Vers, in Knittelversen, in den sog. freien Rhythmen, da kommt die Taktdauer in Betracht und die Taktgleichheit wird wenigstens annähernd angestrebt. Hier können ja vier- und mehrsilbige Takte mit ein-

silbigen, z. B. ein Takt *ruh* mit einem andern *holzklotzpflock* wechseln, eine Verletzung der Taktdauer, die auch dem stumpfsten Ohr auffallen müsste; hier wäre der Rhythmus ohne Berücksichtigung der Quantität dem Verfall preisgegeben. Darum haben nicht bloss die Verskünstler, sondern auch unsere grossen Dichter im Hexameter die Silbendauer mehr oder weniger immer in Acht genommen, die sie in jambischen Versen ungescheut vernachlässigten. Völlige Taktgleichheit im objektiven Sinne zu erreichen, war nicht ihre Pflicht, wenn nur unsere subjektive Empfindlichkeit für die Taktdauer nicht verletzt wird. Auch der Vortrag strebt bei solchen Versen dahin, der Taktgleichheit näher zu kommen: wir sprechen in dem Verse *habe nun, | ach, philosophie* die dreisilbigen Takte so rasch und wir halten die einsilbigen mit ihren Pausen so genau ein, dass fast völlige Taktgleichheit entsteht. Unser Gefühl verlangt auch beim Hexameter ein genaueres Einhalten der Taktdauer, und während wir bei trochäischen oder jambischen Versen gar kein Bedürfniss fühlen nachzuhelfen, suchen wir den Unterschied zwischen den Trochäen und Daktylen im Hexameter unwillkürlich auszugleichen: wir dehnen das *röthlich* im ersten Vers des Spazierganges und wir lesen in dem Goethe'schen Hexameter: *silbergrau be'zeichnet dir | heute der | schnee nun den | gipfel* die beiden ersten Takte nicht bloss nachdrücklich, sondern auch langsam und machen nach *grau* eine kleine Pause, welche die Taktdauer fast völlig genau herstellt.

Damit sind nun wohl die Anforderungen, die der Vers in Bezug auf die Taktdauer an den Dichter stellt, aber nicht die Bedeutung der natürlichen Prosodie für den Vers erschöpft. Denn diese ist wohl in der Theorie, aber nicht in der Natur von dem Accent zu trennen und es besteht zwischen beiden eine Art von Wechselverhältnis. Einerseits ist die Quantität im neuhochdeutschen eine Wirkung des Accentes, durch den die Stammsilben zu Längen wurden; andererseits ist aber auch der Accent von der Quantität abhängig. Der Accent ist seiner Natur nach relativ; und er tritt um so deutlicher heraus, je mehr die betonte Silbe ihren Nachbarsilben an Lautgehalt überlegen ist. Ein langer Vokal oder eine starke

Konsonantenhäufung in der Nähe einer betonten Silbe erfordert zu ihrer Aussprache eine grössere Kraft als eine ganz kurze Silbe; und sie entzieht daher dem Accent der betonten Silbe an Kraft. Eine langsilbige oder mit Konsonanten belastete Senkung schädigt also den Rhythmus nicht blos direkt, wenn sie die Taktdauer verlängert, sondern auch indirekt, weil sie die Kraft der Hebung abschwächt. *hĕbĕn* ist, ganz abgesehen von der Quantität, ein rhythmisch brauchbareres Wort als *fürchtbār; holzklotzpflock* (´ – –) ist allerdings zunächst der Quantität wegen im Hexameter unmöglich, aber es ist auch sonst ein wenig rhythmisches Wort, weil der Accent unter dem Druck der schweren nachfolgenden Silben auf der ersten zu wenig heraustritt. Die Quantität hat also nicht nur für die Taktdauer eine Bedeutung, sondern auch für das Verhältnis von Hebung und Senkung zu einander. Von dieser Seite spielt sie, indirekt, auch in den Versmassen mit gleichmässig wechselnder Hebung und Senkung eine Rolle: massenhafte Spondeen in jambischen Versen werden zwar nicht von Seite der Taktdauer schaden, aber sie werden den Gang des Verses schwer und träge machen, weil der Accent weit weniger entschieden ist und nur mit einer gewissen Schwerfälligkeit heraustritt.

Nicht für alle, aber für die Mehrzahl der Fälle kann man darum die folgende praktische Regel bei Untersuchungen und beim Versemachen im Auge behalten. In der Hebung kommt es hauptsächlich auf die Betonung oder den Accent an; denn mit dem Accent ist die Länge in den meisten Fällen gegeben. Bei der Senkung dagegen kommt in den Versarten, wo kein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung herrscht, auch die Quantität für den Rhythmus in Betracht.

Und von hier aus kann man auch die doppelte Schwierigkeit des deutschen Versbaues am leichtesten übersehen, wenn Fragen der Quantität in Betracht kommen. Sie bestehen darin, dass 1) in der Prosa unbetonte Silben nicht in der Hebung stehen können, weil Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent verlangt wird; und dass 2) in der Prosa

betonte Silben an und für sich neben stärkeren Accenten zwar auch in der Senkung zu verwenden wären, da sie aber als betonte Silben lang sind, sind sie wiederum in der Senkung selten zu verwenden. Von den vier möglichen Permutationen (betonte Silbe in Hebung, betonte Silbe in Senkung, unbetonte Silbe in Hebung, unbetonte Silbe in Senkung) stehen dem deutschen Dichter hier in der Regel bloss die beiden zur Verfügung: die in Prosa betonte Silbe in Hebung und die in Prosa unbetonte Silbe in Senkung.

## III.

# DER ACCENT.

### DER NATÜRLICHE ACCENT.

Wenn ich sage: *(der) stúrm braúst wíld fórt*, so brauche ich zu jeder Silbe einen neuen Athemstoss, es entsteht eine Stockung zwischen den einzelnen Silben. Wenn ich aber sage: *die dónner róllen dúmpfer fórt*, so brauche ich nur zu den mit Accent bezeichneten Silben einen neuen Athemstoss; die dazwischen liegenden Silben werden durch blosse Artikulation der ausströmenden Luft gebildet. Sage ich endlich: *heraús in eùre schátten*, so spreche ich zwar die vier Silben *-raús in eùre* mit demselben Exspirationsstoss, aber bei der Silbe *eu-* macht sich ein leiser Nachdruck geltend. Davon kann sich jeder leicht überzeugen, wenn er die Hand vor den Mund hält oder in kalter Luft redet: nur bei den mit dem Hauptaccent versehenen Silben wird er den warmen Athem fühlen oder eine Rauchwolke vor sich sehen.

Der natürliche Accent des Deutschen besteht also in einer Verstärkung des Ausathmungsdruckes; er wird deshalb von den Physiologen exspiratorisch-energischer Accent genannt. Er ist in erster Linie Tonstärke und von der Wirksamkeit der Ausathmungsmuskeln abhängig. Erst als secundäre Erscheinung ist damit die Tonerhöhung verbunden. Mit der Natur der Sprachorgane hängt es zusammen, dass bei grösserer Stärke des Ausathmungsdruckes auch die Stimmbänder fester gespannt und einander genähert sind, mit der Verengung aber ergibt sich eine mässige Erhöhung des Tones.

Früher nahm man an, dass diese Tonerhöhung durch die Wirksamkeit der Kehlkopfmuskel wieder paralysiert werde. Neuerdings hat Eduard Hoffmann nachzuweisen gesucht, dass Tonstärke und Tonhöhe nicht von einander zu trennen sind. Auch nach Helmholtz werden accentuierte Worte einen Ton höher gelegt.

Der Accent ist also zunächst etwas Relatives. Eine gewisse Kraft erfordert jede Silbe zu ihrer Aussprache; der Accent aber liegt in der grösseren Kraft, die eine Silbe vor ihrer Umgebung in Anspruch nimmt. Es ist natürlich eine unbeschränkte Anzahl von Accenten möglich, und in Wirklichkeit auch vorhanden. Wir haben ein sehr feines Gefühl für die Unterschiede der Stärke in den verschiedenen Silben eines Wortes und in den verschiedenen Worten eines Satzes. Schlechte Schauspieler, die sich die sogenannten „betonten Wörter" in ihrer Rolle mit einem Striche markieren, werden niemals eine natürliche Betonung zu Stande bringen, die allein von diesen feineren Unterschieden abhängt. Für die Wissenschaft wären auch hier exakte Messungen ein Bedürfniss, welche es ihr möglich machten an die Stelle relativer Werthe absolute zu setzen. Die Messung von Schallstärken ist der Physik ja längst gelungen und wir haben auch hier Aussicht, bald auf sicherem Boden zu stehen.

Die Ursachen, warum eine Silbe mit grösserer Kraft gesprochen wird als die anderen, können zweifacher Art sein. 1) erstens natürliche; denn zu einer Silbe mit vollem Vokal ist eine grössere Kraft nöthig als zu einer andern mit abgeschwächtem *-e*. Ebenso nehmen auch lange Silben und harte Konsonantenverbindungen einen stärkeren Druck in Anspruch. 2) zweitens aber, wird auch aus künstlichen Ursachen eine Verstärkung des Ausathmungsdruckes herbeigeführt: nämlich durch die Absicht eine Silbe oder ein Wort besonders hervorzuheben; diese Absicht ist wiederum hervorgerufen durch den Sinn und die Bedeutung. Wenn eine Silbe vor den umgebenden eines Wortes hervorgehoben wird, entsteht der etymologische oder Wortaccent; wenn eine Silbe vor den umgebenden im Satze hervorgehoben wird, so geschieht es durch den syntaktischen (oratorischen, rhetori-

schen, phraseologischen, logischen) oder den Satzaccent. Aber diese Unterscheidung ist nur theoretisch; in Wirklichkeit treffen Wortaccent und Satzaccent fast immer zusammen, da auch der Satzton meistens nur auf die durch den Wortton hervorgehobene Silbe fällt.

### A) DER WORTACCENT.

Aus zahllosen Abstufungen der Tonstärke, die unmerklich in einander übergehen, kommen für die Metrik in Betracht: der Hauptaccent und der Nebenaccent gegenüber der Tonlosigkeit (der Stummheit). Den Hauptaccent und den Nebenaccent bezeichnete man früher mit den schlecht gewählten Namen Hochton und Tiefton, die die irrige Vorstellung erweckten, als ob es sich um die Tonhöhe und nicht vielmehr um die Tonstärke handelte. Man bedient sich für den Hauptaccent des Zeichens ´, für den Nebenaccent `; oder man deutet durch Ziffern 1 ... 2 ... 3 ... die Ueber- und Unterordnung der Accente an. Immer ist festzuhalten, dass Hauptton und Nebenton keine absoluten, sondern bloss relative Grössen sind: eine mit dem Hauptaccent versehene Silbe kann in anderer Umgebung bis zur Tonlosigkeit heruntersinken.

Aus der relativen Natur des Accentes ergibt sich ferner, dass ein einsilbiges Wort gar keinen Wortaccent hat, denn eine betonte Silbe ist nur neben weniger betonten anderen möglich. Ueber die Betonung der Einsilbler entscheidet allein der Satzaccent.

Im mehrsilbigen Wort kann jede Silbe betont sein, die ich hervorheben will; ich kann, einen anderen korrigierend, sagen: *gebén, nicht gebé!* Das ist dann aber nicht der Wortaccent, sondern der logische Accent, denn ich habe nicht die in dem Worte wichtigere Silbe hervorgehoben, sondern die in diesem Satze wichtigere Silbe. Es ist einer der seltenen Fälle, wo Satzton und Wortton nicht auf der gleichen Silbe zusammen treffen, und der letztere unterdrückt wird, um den ersteren möglich zu machen.

In allen anderen Fällen herrscht in Betreff des Wortaccentes die Regel: der logisch wichtigere, der materielle Theil

des Wortes, also die Stammsilbe ist vor dem formalen Theil, den Ableitungs- und Flexionssilben, betont.

Wie der Satzton so muss auch der Wortton öfter seine ihm durch das Gesetz bestimmte Stelle räumen: man nennt das Accentverschiebung oder Rücken des Accentes. Durch ein psychologisches Moment (den Redeton) und durch ein physiologisches (den Rhythmus) kann der Wortton eine Modifikation erfahren.

Schon Moriz hat gezeigt, wie beim Gemüthsausdruck oft eine Ausgleichung der gesetzmässigen Betonung stattfindet, indem nicht bloss die logisch wichtigere Silbe, sondern auch eine benachbarte weniger wichtige betont wird. Wir rufen in der Extase: *gérechter himmel! úmsonst hab' ich geklagt! úndankbáres kind!* So entsteht aus der Extase bei vielen Wörtern eine doppelte Betonung, die dann auch in der nichtemphatischen Rede bestehen bleibt; ja oft erhält, aus physiologischen Gründen, die sekundäre Betonung den Vorzug und die regelmässige verschwindet ganz. Wir sagen zunächst in der Entrüstung oder Bewunderung mit gleich starkem Accent auf der ersten und dritten Silbe: *ein ábgefrimter schurke, eine aúsgespróchene schönheit;* dann aber wird die unregelmässige Betonung sogar in der gewöhnlichen Rede herrschend: *abgefeímt, ausgespróchen*, und die ursprünglich haupttonigen Silben werden zu nebentonigen. Namentlich in Ableitungen *(endlóser gram, wunderlíchen gedanke)* und in Zusammensetzungen *(preiswürdige that)* tritt dieser Fall ein. So betonen wir die zur Emphase herausfordernden Wörter: *leibháftig, ausgezéichnet, vorzüglich, überschwénglich, ursprünglich, unermüdlich, nothwéndig;* auch die Epitheta bei der Anrufung Gottes: *dreieínig, dreifáltig, allmáchtig, allwíssend, allgütig, barmhérzig.* Aber es ist ein leiser Unterschied zwischen *eígentümlich* und *eigentümlich;* und ein grosser Unterschied zwischen einem *aússerordentlichen* und einem *ausserórdentlichen professor.*

Auch durch eine physiologische Ursache, den Rhythmus, wird das Betonungsgesetz vielfach beirrt. Das Zusammentreffen zweier Accente verursacht Schwierigkeiten, die sich aus der relativen Natur des Accentes leicht begreifen lassen: betont

sein heisst stärker betont sein als die umgebenden Silben, und nun sollen zwei Silben unmittelbar neben einander stärker betont sein! Das widerstreitet der Natur des Accentes und schädigt den Accent selbst; auch dem Sprechenden fallen mehrere Expirationsstösse hinter einander beschwerlich. Die Sprache sucht einem solchen Zusammentreffen auszuweichen. Zwischen zwei Accenten, wo sie nicht zu vermeiden sind, ist eine deutliche Stockung, ein Absetzen und neues Ansetzen bemerkbar, hervorgerufen dadurch, dass entweder zwei Expirationsstösse oder ein Expirationsstoss und ein Expirationsdruck auf einander folgen: *stádt-leùte,* aber *hüttenleùte.* Oder es wird eine unbetonte Silbe eingeschoben: *kírchhof,* aber bei Nebenaccent *kírchenmaùer.* Die Neigung zu regelmässigem Wechsel zwischen Hebung und Senkung macht sich auch in der Prosa deutlich fühlbar, und bewirkt oft die Versetzung des Accentes. Erleichtert wird sie dort, wo in Folge der natürlichen Lautbeschaffenheit der Nachbarsilben der Accent weniger stark hervortritt, also wo die unbetonte Silbe durch ihren Lautgehalt dem Accent an Kraft entzieht: in *meērflūt* ist eine Versetzung des Accentes *(meērflůt)* unter Umständen möglich, in *gēbĕn* nicht.

### a) DER HAUPTACCENT.

Wir unterscheiden die Betonung der einfachen Stammwörter (I) von der der abgeleiteten (II) und zusammengesetzten (III) Wörter. Die Grenze zwischen den Ableitungen und den Kompositionen ist bekanntlich nicht immer ganz sicher zu bestimmen. J. Grimm nimmt Zusammensetzung nur dort an, wo die Wurzel noch heute als selbstständiges Wort vorkommt. Wörter wie *drittel* (aus *drittheil*), *jungfer* (aus *jung-frau*), *junker (junk-herre), urtel* (aus *ur-theil*), *schulze* (aus *schultheiss*), sind also für uns Ableitungen, obwohl sie einmal aus Zusammensetzung entstanden sind; ebenso die Substantiva auf *-heit, -keit, -schaft, -thum* oder die alten Zusammensetzungen von Adjektiven mit den früheren Adjektiven *-bar, -haft, -los, -sam, -lich.*

I. Im einfachen Stammwort ist die Stammsilbe vor der Flexionssilbe betont: *spráche; gútes; lébte.*

II. Bei den abgeleiteten Wörtern hat man die dem Stamme vorausgehenden Silben, die Vorsilben, und die an den Stamm angehängten Silben, die Nachsilben, zu unterscheiden:

1. In den abgeleiteten Wörtern mit Nachsilben ist in der Regel die Stammsilbe, und nur ausnahmsweise die Nachsilbe betont: *schneíderin; sündigen.* Solche Ausnahmen sind:

a) die folgenden fremden Endungen, die später auch auf deutsche Wörter übertragen wurden: *-ei* (aus lat. *-ia*, roman. *-ie*), *-ien; -ier, -ieren, -ierung; -ist; -at; -ast; -ese, -eser; -iese, -iser; -os, -ose.* Z. B. *betrügerei, benedeien; kürassier, stalzieren, hantierung; harfenist; soldat; morast* (dagegen *pállast* und *pallást*, wie *áltar* neben *altár*): *chinése, walthéser; portugíese, walliser; virtuós, franzóse.* Auch in *prinzéssin* finden wir, trotz der deutschen Femininendung, den Accent auf der fremden Ableitungssilbe. Nach der Analogie der Fremdwörter wurden fälschlich auch die alten deutschen Wörter behandelt: *forélle* (nach *libélle, tabélle*), *hermelín, violétt, walküre* (nach der französischen Endung *-ure*).

b) bei der Nachsilbe *-isch* (lat. *-icus*) ist eine Differenzierung eingetreten: die Fremdwörter haben den Ton auf der vorhergehenden Ableitungssilbe *(arábisch, balsámisch, aethérisch)*, die deutschen Wörter auf der Stammsilbe *(klópstockisch)*. Nur *luthérisch* kommt neben *lútherisch* vor.

c) die schwach flektierten Völkernamen werden auf der Ableitungssilbe betont: *kyklópen, israelíten, spartiáten*; die stark flektierten nur, wenn sie lang ist: *hebraéer, athéner, karthäger, burgúnder*, bei kurzer Ableitungssilbe wird die Stammsilbe betont: *áraber, ítaler, mégarer.*

d) in den deutschen Frauennamen auf *-e* wird oft die Ableitungssilbe betont: *gertrúde, kunigúnde, mathílde.* Aber *gértrud, ádelheid, hédwig.*

e) auch die Nachsilbe *-lei* (ursprüngliche Bedeutung: *art und weise)* war ehemals eine Stammsilbe und ein selbständiges Wort. *einerléi, mancherléi* (Goethe im Faust reimt *mancherléi : frei)* waren ursprünglich Zusammensetzungen aus einem Adjektiv und Substantiv, daher nach der Regel (s. unten) auf dem zweiten Theil betont. Aber je mehr die Bedeutung der Begriffe verloren ging, um so mehr rückte der Accent nach vorn und die Wörter auf *-lei* wurden wie Ableitungen auf der Stammsilbe betont. Namentlich im adjektivischen Gebrauch vor Substantiven betont man sie nur so: *éinerlei farbe, vielerlei kram*, weil hier *-lei* aus physiologischen Gründen nicht den Accent haben kann.

f) die dialektische Endung *-énzen* zieht den Ton auf sich: *scherwénzen ;* aber nur *faúlenzen.*

g) Ausnahmen bilden auch die Adjektiva *lebéndig* (mhd. und noch bei Gryphius *lébendig,* nach Analogie des auf der Stammsilbe richtig betonten *eléndig?* oder wegen kurzen Stammvokals, vgl. *lébhaft?) ; offenbár* mit den abgeleiteten *offenbáren, offenbárung ; unmittelbár* (ausser im Gegensatz zu *míttelbar*, wo logischer Accent eintritt). Die Worte: *willfáhren, schmarótzen, frohlócken* (noch Opitz *fróhlocken).* Das Substantivum *hollúnder.*

2. Von den Vorsilben haben die untrennbaren *un-, ur-, et-, ant-* den Hauptaccent: *unfall, ursache, etwas, antwort.* Dagegen sind die ebenfalls untrennbaren *be-, ge-, er-, emp-, ob-, ent-, zer-* immer unbetont und verschmelzen oft mit dem Stamm zu einer Silbe *(bleiben, glauben) : betrug, gewehr, erguss, empfang, entwurf, verdruss, zersetzt.*

Eine Ausnahme bilden die mehrsilbigen Adjektiva und Adverbia mit *un-,* die den Accent auf der Stammsilbe haben, und die von solchen Adjektiven abgeleiteten Substantiva, die ihn auf der Stammsilbe festhalten: *unéndlich, unmöglich, ungeheúer.* Meistens, aber nicht immer *(unge-*

*heuér)*, hat man es mit Verbaladjektiven auf *-bar, -haft, -ig, -lich, -sam* zu thun und eine doppelte Betonung, auf der Vorsilbe oder auf der Stammsilbe, zu beobachten. Irrig haben August und Behaghel die Meinung ausgesprochen, der zweite Theil sei nur dann betont, wenn er ohne die Vorsilbe *un-* nicht mehr im Gebrauch sei: also *únsichtbar* neben *sichtbar*, aber *unsichtbar* (nicht zu sichten) wegen des fehlenden *sichtbar*. Aber man sagt doch auch *únpässlich*, trotzdem es kein *pässlich* gibt; und macht dagegen ganz andere Unterschiede: *únhändig* ist Adjektivum, *unhändig* dagegen Adverbium; *ungeheúr* ist Adjektivum und Adverbium, aber nur *úngeheuer* ist Substantivum: nur *undénkbar*, aber auch nur *úndankbar; unerreíchbar*, aber *únerreicht*. Freese hat die folgende Erklärung gegeben: bei aktivem und neutralem Sinn sei die Vorsilbe betont, bei passivem unbetont: eine solche Tonveränderung auf Grund aktiver oder passiver Bedeutung sei auch im Griechischen nachzuweisen. Daher also *únvortheilhaft, únschadhaft, únabhängig, únempfänglich, únbehaglich;* dagegen *unbemérkbar, unaussprécklich* u. s. w.; indessen auch von diesem Satz wird eine Unmasse von Ausnahmen nöthig. Schon Zelle aber hat mit Recht darauf hingewiesen, dass diese Wörter meistens nicht bloss die Wirklichkeit, sondern auch die Möglichkeit ausdrücken, und dass, wo beide Bedeutungen neben einander vorkommen, auch beide Betonungen vorkommen. Also z. B. *unausführlich* (unmöglich auszuführen) und *únausführlich* (nicht ausgeführt); *unhältbar* (was man nicht halten kann) und *únhaltbar* (was keinen Halt hat). Die Negation selbst der blossen Möglichkeit wurde ursprünglich mit Emphase gesprochen und daher erklärt sich das Rücken von der Vorsilbe auf den Stamm. Zu dem psychologischen Moment kommt auch hier das physiologische hinzu: die rhythmische Erleichterung durch regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, die meistens damit ver-

bunden ist. Am deutlichsten wird sie durch die folgenden Beispiele illustriert: obwohl man nur sagen kann *ábänderlich, aúflöslich, aúsführbar,* sagt man doch nicht *únàbänderlich, únaùflöslich, únaùsführbar* und auch nicht *unábänderlich, unaúflöslich, unaúsführbar,* sondern dem regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung zu Liebe rückt der Hauptaccent noch um eine Silbe weiter vor: *ùnabänderlich, ùnauflöslich, ùnausführbar.* Als praktische Regel kann man festhalten: in mehrsilbigen Adjektiven und Participien, die mit einer ein- oder zweisilbigen Präposition beginnen, hat die Stammsilbe den Hauptaccent: *unüberséhbar, ununterwürfig;* vor einsilbigen Adjektiven und Participien dagegen ist *un-* stets betont, nur *ungern* und *unlängst* schwanken in seltenen Fällen.

Die Vorsilbe *miss-* zeigt ein ähnliches Schwanken, wie *un-*. Doch regelt sich hier der Gebrauch nach dem Gesetz für Kompositionen: in Zusammensetzungen mit Nomina ist die Vorsilbe *(misswachs, missfällig)*, in Verbalzusammensetzungen dagegen die Stammsilbe betont: *misslingen.*

III. Bei der Betonung der Zusammensetzungen hat man zwischen den Nominalkompositionen und den Verbalkompositionen zu unterscheiden.

1. In Nominalkompositionen ist das Bestimmungswort vor dem Grundwort betont: *sónnenschein.* Es findet aber nicht Zunahme des Accentes auf dem Bestimmungswort, sondern vielmehr Abnahme der Tonstärke auf dem Grundwort statt.

   Ausnahmen sind zunächst nur scheinbar dort vorhanden, wo

   a) das Bestimmungswort dem Grundwort nachfolgt und also der zweite Bestandtheil der Komposition, ganz nach der Regel, betont wird: z. B. in den Zahlsubstantiven mit *jahr- (jahrzéhent, jahrhúndert, jahrtaúsend).*

   Oder wo

   b) das Verhältniss zwischen den beiden Theilen der

Zusammensetzung nicht das der näheren Bestimmung zu dem Grundwort ist. Dies ist zunächst bei solchen Adjektiven und von ihnen abgeleiteten Adverbien der Fall, wo der erste Theil einen blossen Vergleich enthält und nur zur Verstärkung des zweiten dient: *blutárm* (im Gegensatz zu *blútarm*), *bettelárm*, *steinreich*, *eiskált*, *herzínnig*. Aber *blútarm*, *léibeigen*, weil *blut* und *leib* hier Bestimmungswörter sind. Schwankend ist die Betonung bei den Adjektiven, welche die Unterschiede in Betreff der Farbe anzeigen: *góldgelb*, *nússbraun*, aber mit emphatischer Betonung *schneeweiss*, *kohlschwárz*. Ebenso steigender Accent bei der Wiederholung desselben Wortes in Zusammensetzungen: *tagtäglich*. Oder bei den bloss zur Verstärkung dienenden Zusammensetzungen von Adjektiven und Adverbien mit *all-*, *gross-*, *hoch-*, *wohl-*: *allgemein*, *grossmächtig*, *hochweise*, *wohledel*. Auch auf die Ableitungen geht diese Betonung über: *allgemeinheit* von *allgemein*, aber *állmacht*, *állgewalt* bei ursprünglichen Substantiven. Wo dagegen nicht Verstärkung, sondern nähere Bestimmung vorliegt, sagt man ebenso nach der Regel: *állseitig*, *álltäglich*, *grossmüthig*, *hochdeutsch*, *wohlgeboren*. Auch bei Substantiven dient oft der erste Bestandtheil bloss zur Verstärkung und tritt daher den Accent an den zweiten ab: z. B. *erzbetrüger* und *érzgebirge* sind beide nach der Regel betont; *érzhaus*, *érzbischof*, *érzherzog* (in Oesterreich *erzhérzog*) sind Ausnahmen, ursprünglich aus dem Bestreben nach deutlicher Unterscheidung oder aus rhythmischen Gründen zu erklären. Die Wörter mit *ur-* werden zum Theil als Zusammensetzungen, zum andern Theil als abgeleitete Wörter betont: *úrbar*, *úrenkel*, *úrgrossvater*, wo *ur-* die nähere Bestimmung abgibt, neben *urált*, *urplötzlich*, wo *ur-* eine verstärkende Bedeutung hat; aber auch *urahnherr*,

*wénkelin, ursprünglich, urkúndlich.* Man kann in vielen unter diesen Fällen auch den Einfluss emphatischer Betonung annehmen, und darum

c) die, meistens aus einer Präposition und einem Substantivum gebildeten Adjektiva und Adverbia auf *-lich, -ig, -los* hierherzählen, die anfangs in emphatischer Rede auf dem zweiten Theil der Zusammensetzung betont wurden und dann den emphatischen Accent mitunter auch in der gewöhnlichen Rede festgehalten haben: *abscheúlich, absíchtlich, augenblícklich, augenscheínlich, ausdrücklich, ausführlich, absónderlich, ausserórdentlich, vortréfflich, theilháftig, leibháftig, nothwéndig, heillós;* meistens besteht aber daneben auch die regelmässige Betonung.

Andere Ausnahmen betreffen die uneigentlichen Znsammensetzungen, wo die beiden Bestandtheile nicht zu einem Wort verschmolzen sind, wo also streng genommen Wortaccent nicht vorliegt, sondern der Satzton entscheidet. Also *a*) bei Zusammenziehungen des Artikels mit dem Pronomen *(derjénige, desgleíchen)* oder mit einem Substantiv *(einmál* gegenüber *einmal*, wo *ein* Zeitwort ist). Aus Adjektiv und Substantiv: *hoherpriéster* neben *grósszfürst*, das als ein Wort gefasst wird. Oder ein Substantiv mit abhängigem Genetiv: *muttergóttes, zeitlébens.* Zusammensetzungen von Substantiven mit Präpositionen: *abhánden, abseíten;* ausgenommen allein *hínterrücks*, wegen des stillschweigend angenommenen Gegensatzes zu *von vorn*, also der logischen Betonung zu Liebe. Dass hier nicht Wortaccent, sondern Satzaccent herrscht, ist daraus zu erkennen, dass die Präposition immer betont ist, wenn sie hinter dem Kasus steht: *deshálb, zweifelsóhne, meinetwégen.* Je fester die Verbindung wird, um so leichter können Uebergänge stattfinden: *állerdings, néuerdings* besteht neben *allerdíngs,*

*neuerdings*. Auch Klopstock betont *hímmelan* und empfindet also die Komposition als ein einziges Wort. β) Uneigentliche Zusammensetzung findet auch statt, wo ein ganzer Satz ein Substantiv bildet. Hier ist die Betonung schwankend: je nachdem der Satzton beibehalten *(gottlób, lebewóhl)* oder der Satz als Substantiv betont wird *(kéhraus, páckan, rührmichnichtan, vergíssmeinnicht, stélldichein)*. γ) Noch losere Zusammensetzung findet statt bei den Zahlwörtern *(dreihúndert, einundzwánzig)* oder in formeln wie *kaiserlich-königlich, deutsch-französisch*. Auch hier fällt der Accent auf den zweiten Bestandtheil, nach der Regel des Satztones für formeln wie *schwarz und weiss* (s. unten). δ) Auch die Namen der Winde und der Himmelsgegenden sind nur als uneigentliche Zusammensetzungen zu betrachten und zu betonen: *Nord'Ost, Süd'Wést*. Bei Zusammensetzungen mit den Ländernamen herrscht oft das gleiche Prinzip: *südamérika, ostíndien*, früher sagte man auch *südfránkreich*; immer aber heisst es *nórddeutschland, súddeutschland*. Die Ortsnamen bieten auch sonst schwankende Betonung: *neuhólland*, aber *óbersachsen, níederbaiern*. Bei zwei- oder mehrsilbigem Grundwort fällt der Accent hier gern auf den zweiten Bestandtheil: *wittenbérge, ehrenbréitstein, greifswálde, sondershaúsen, mittenwálde, marienwérder*; aber *wiésbaden* und *éisleben*, wie überhaupt alle Ortsnamen auf *-leben*, betonen das Bestimmungswort. Ebenso findet man bei einsilbigem Grundwort und mehrsilbigem Bestimmungswort meistens nach der Regel das letztere betont; aber auch hier gibt es ganze Massen von Ausnahmen, nämlich die Ortsnamen auf *-born (paderbórn), -bruch (wildenbrúch), -busch (herzogenbúsch), horst (königshórst), -see (tiefensée, weissensée)*. Das Bestreben nach Deutlichkeit auf der einen, und nach Bequemlichkeit

auf der andern Seite scheint bei diesen von Fremden und Einheimischen oft gebrauchten Namen eine Verwirrung in das Betonungsgesetz gebracht zu haben. ε) das ist auch bei den Titeln der Fall gewesen. Hier begünstigt die schnellere Aussprache unmittelbar vor dem Namen die Versetzung der Betonung in Wörtern, die ohne Bedeutung für den Sinn und daher auch ohne Satzaccent sind. In manchen Gegenden Deutschlands sagt man *bürgermeister*. Rhythmische und logische Motive verursachen noch mehr Verwirrung. Man hat gefragt, warum wir *óberleutenant* und *oberstleútenant* sagen? Aus dem einfachen Grunde, um deutlich zu bleiben: denn es gibt keinen *unterleutenant* sondern bloss einen *leutenant* schlechtweg, wir unterscheiden also den *óberleutenant* am besten vom *leutenant*, indem wir den ersten Bestandtheil betonen, und den *oberstleútenant* vom *oberst*, indem wir den zweiten Bestandtheil betonen; in dem ersten Fall ist *-ober*, im zweiten *-leutenant* das Bestimmungswort.

2. In Verbalzusammensetzungen wird das Bestimmungswort betont, wenn die Komposition eine trennbare, dagegen das Grundwort, wenn sie eine untrennbare ist. Also *ánbinden, übersetzen, gründlegen;* aber *vollénden, vollziehen, missfállen, überbieten, übersétzen.* Trennbare und untrennbare Kompositionen entstehen namentlich durch Verbindung eines Zeitsworts mit den Präpositionen *durch, über, unter, um, wieder:* daher *dúrchgehen, übersetzen, únterstellen, úmschlagen, wiederkehren* mit *ich gehe durch, ich setze über* u. s. w.; dagegen *durchwáten, übersétzen, unterstéllen, umfáhren, widerstrében,* mit *ich durchwate, ich übersetze* u. s. w. und transitiver Bedeutung.

Diese Betonung geht dann auch auf die von Verbalkompositionen abgeleiteten Substantiva, Adjektiva und Adverbia über. Daher *übertragung* neben *übertrágung,* das eine von *übertragen,* das andere von *übertrágen; übergéhung* von *übergéhen,* aber *über-*

*gang* von *übergehen*; ein aktives *durchbréchung* von transitivem *durchbréchen*, aber ein passives *dúrchbruch* von intransitivem *dúrchbrechen*. *únterthan* (vgl. dazu das regelmässige *untergében*) und *ánterricht* (trotz *unterríchten*) bilden Ausnahmen, wie es scheint aus rhythmischen Gründen: der anapästische Rhythmus ist der deutschen Sprache nicht gemäss und selten.

3. Bei Zusammensetzungen von Partikeln (Präpositionen, Konjunktionen) und Adverbien unter einander, wird der zweite Theil betont: *umhér, hereín, vorán, hináb*. Auch bei zwei Adverbien neben einander: *vielleícht, vielméhr*. Aber zahlreiche Ausnahmen werden besonders durch die logische Betonung bewirkt: man sagt wegen des demonstrativen Sinnes *ébenso*, und dann auch häufiger *álso* als *alsó*, und in den mit *als* komponierten Adverbien häufiger *álsbald* als *alsbáld*. Ebenso: *ímmerfort, überaus, wiederum, späterhin*. Aber *dámit* und *damít*, als Konjunktion nur mit Betonung auf der letzten Silbe. Auch bei den zusammengesetzten Interjektionen ist uneigentliche Komposition anzunehmen, und nach den Regeln des Satztons der zweite Bestandtheil namentlich bei Wiederholung desselben Lautes betont: *kling klíng, jucheí!* aber *héda* aus logischen Gründen, um den Angerufenen sofort zu stellen.

4. Bei Zusammensetzungen von Zusammensetzungen, den sog. Dekomposita, kann man die Komposition fast immer zunächst auf Verbindung zweier Theile zurückführen. Die Regel lautet: nach den Gesetzen der einfachen Nominal- oder Verbalkomposition werden die Hauptaccente der beiden Theile einander über- oder untergeordnet. Aus *búndestag* und *beschlúss* wird also *búndestagsbeschluss*; aus *gänseleber* und *pastéte* wird *gänseleberpastete*. Ebenso die dreifachen Zusammensetzungen: *wóhlfahrts-ausschuss; vórurtheils-frei*. Aber ebenso regelmässig wird aus *muttergóttes* und *bild*: *muttergóttesbild*. Nur scheinbare Ausnahmen bilden auch hier

die folgenden Fälle: *mutterseelenallein* (wo *mutterseelen* bloss zur Verstärkung dient), *erzaúgenichts*, *Nord Nord Ost* (die uneigentliche Zusammensetzung verräth sich schon in der Schrift), das *einmaleins*, die *schwarz-roth-góldne fahne*, *sechshundertunddreissig* (wo das letzte Wort die nähere Bestimmung bildet). Wirkliche Ausnahmen bilden die Zeitbestimmungen: *palmsóntag*, *ostersóntag*, *frohnleíchnam* (hier aus der alten Verbindung mit einem Genetiv zu erklären). Ferner die Titel: *oberfórstmeiser*, *oberámtmann*, *kreishaúptmann*; *obergerichtsbeamter* anstatt *óbergerichtsbeamter*. Bei massenhaften Zusammensetzungen macht sich, wie schon die letzten Beispiele zeigen, die Tendenz geltend, den Accent nicht gar zu weit vom Ende des Wortes zu entfernen. Wenn man in Wien *staatsschúldentilgungskasse* sagt anstatt *staátsschuldentilgungskasse*, so hat dies wohl einen logischen Grund: um den Unterschied von zahlreichen anderen staatlichen Instituten (*staatsbuchdruckerei* u. s. w.) deutlich hervorzuheben. Aber die monströsen Wortungethüme Klopstocks und W. Schlegels lesen wir doch mit Accent auf einer der letzten Silben: *klubbergmunicipaloligokratierepublik* und *heiligedeutschenationsreichsdeputionshaúptrecess*; freilich kommen hier die weitentfernten Nebenaccente dem Hauptaccent an Kraft fast gleich.

Ableitungen aus Kompositionen und Kompositionen aus Ableitungen werden nach dem Gesetz für die Ableitungen behandelt, wenn die Ableitung nach der Komposition geschehen ist, dagegen nach dem Gesetz für Kompositionen, wenn die Komposition nach der Ableitung geschehen ist. Also aus *liebhaber* wird *liebhaber-éi*; aber aus *polizéi* wird *stádt-polizei*.

IV. Für die Betonung der Fremdwörter lassen sich einigermassen sichere Gesetze nicht aufstellen. Sie ist in erster Linie davon abhängig, ob ein Wort als eingebürgert und nationalisiert betrachtet wird oder ob es als ein Fremd-

ling gilt. Im ersten Fall findet das deutsche Betonungsgesetz darauf Anwendung, im andern Fall wird es nach den Gesetzen seiner eigenen Sprache betont. Wir sagen *Anton Strauss*, aber nicht *Marc Anton* sondern *Marc Antón; Philipp*, aber *Philippus*. Wir reden in der Grammatik von *singular, plural, superlativ;* aber wir sind uneinig über die Betonung der Kunstausdrücke auf *-ik*: *physik, mathematik, politik* neben *mathemátik, aesthétik, botánik*. In Ableitungen wird die Betonung des Stammwortes bei deutscher Ableitungssilbe festgehalten: *persón, persönlich, persönlichkeit;* bei fremder Ableitungssilbe herrscht auch hier der fremde Accent: *personál*.

### B) DER NEBENACCENT.

Zwischen dem Nebenaccent und dem Hauptaccent besteht ein wesentlicher Unterschied: der Nebenaccent ist frei, nicht wie der Hauptaccent an eine bestimmte Silbe des Wortes gebunden. Er kann bei einer Vermehrung der Silbenzahl des Wortes in der Flexion seine Stelle wechseln wie der griechische Accent.

Auch abgesehen von der Hauptaccentsilbe sind die Silben eines Wortes für die Betonung nicht gleichwerthig. Und zwar wieder aus zwei Gründen: 1) aus einem physiologischen; denn bei grösserem Lautgehalt (langem Vokal, Diphthong oder Konsonantengruppe) wird mehr Kraft erfordert, um die Silbe auszusprechen: sie tritt also schon durch den Silbengehalt vor einer weniger gehaltvollen heraus und verdankt ihrer Quantität zugleich auch einen stärkeren Accent. 2) aus einem psychologischen Grunde; nämlich aus der Absicht, die bedeutsamere Silbe stärker zu betonen. Für beide Fälle können uns alte und später abgenutzte Kompositionen ein Beispiel geben: in *jungfrau* musste die zweite Silbe anfangs stärker betont werden als heute um verständlich zu sein; als die Verbindung zur gewohnten wurde und kein Grund mehr vorhanden war, die zweite Silbe deutlich auszusprechen, entstand daraus *jungfer*, indem Quantität und Accent zugleich schwanden.

Die Nebenaccente sind abhängig von den Hauptaccenten,

sie werden zwischen den feststehenden Hauptaccenten im Satze nach dem Lautgehalt der Silben regelmässig vertheilt. Sie sind daher auch, streng genommen, gar keine Wortaccente: sie sind nicht von dem Wortschluss, sondern von den Hauptaccenten der benachbarten Wörter und auch von dem Satzschluss abhängig.

Aus der physiologischen Beschaffenheit und aus der relativen Natur des Accentes ergibt sich, dass zwei Accente nur ungern neben einander stehen, zwei Expirationsstösse hinter einander bereiten uns Schwierigkeiten und verursachen eine kleine Stockung; ein schwächerer Druck vermag sich wohl nach einem stärkeren Stoss, aber nicht vor ihm Geltung zu verschaffen. Wie wir das Zusammentreffen zweier Hauptaccente zu vermeiden suchen und anstatt *generál Blücher* durch Rücken des Accents sagen *géneral Blücher*, so dulden wir auch Haupt- und Nebenaccent nur in seltenen Fällen neben einander, oder wir trennen sie durch eine grössere oder kleinere Pause. Selten steht daher der Nebenaccent unmittelbar nach dem Hauptaccent, niemals unmittelbar vor dem Hauptaccent. Und der Nebenaccent tritt um so stärker hervor, ja er kann an Kraft dem Hauptaccent gleich kommen, je weiter er von den Hauptaccenten entfernt ist: in *rósigèren traúm* ist er schwächer als in *rósigerèn gedánken*.

Eine einzelne Silbe zwischen zwei Accenten ist immer unbetont: *das álter schützt vor thórheit nícht; stúrmflut schréckt den schíffer aús dem schláf*.

Bei zwei Silben zwischen zwei Accenten ist Nebenton nur auf der ersten Silbe möglich, wenn der Lautgehalt der Silbe ihn unterstützt. Zwischen Haupt- und Nebenaccent hat auch sie nur selten den Ton: *únèbenheìt, séltsàme árt,* aber nur *séltene kráft,* und ebenso nur *wíderlichkeìt*. Nebenton auf der zweiten Silbe tritt nur am Satzschluss oder bei einer kleineren Pause, z. B. in der Cäsur des Verses hervor, dann stehen die beiden Silben eben nicht zwischen zwei Accenten, sondern zwischen dem Accent und der Pause: *es ist behútsamkeit vór der gefáhr;* oder *es íst behútsamkeìt | vór der gefáhr; dem glücklichen kánn es an níchts gebréchen,* oder *dem glücklichèn | kánn es an níchts gebréchen*.

Mehr als zwei ganz unbetonte Silben können nur bei sehr raschem oder wenig nachdrücklichem Sprechen zwischen zwei Hauptaccenten stehen. Das ergibt sich aus der Natur des Accentes: eine Silbe wird immer stärker sein als die übrigen und daher mehr hervortreten; ja selbst bei ganz gleichartigen Silben entscheidet die Neigung zum Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben, die der Sprache eigen ist.

Bei drei Silben zwischen zwei Accenten kann wiederum die dritte unmittelbar vor dem Hauptaccent niemals den Nebenaccent haben. Auch die erste wird ihn nur dann auf sich ziehen, wenn sie den beiden anderen an Gewicht bedeutend überlegen ist: *eine únglückliche líebe*. In den meisten Fällen wird die mittlere Silbe den Nebenton haben, wenn sie der ersteren nur annähernd gleich kommt: *es sticht, ein úndankbàres kínd zu hàben*.

Es wäre nicht schwer, alle möglichen Arten von Silbenkombinationen zu fixieren, die zwischen zwei Hauptaccenten statthaben können. Erst auf Grund einer solchen Arbeit wäre es auch möglich, die Silbenwerthe genau festzustellen und absteigend zu verzeichnen. Quantität und geistiges Gewicht der Silben kommen dabei gleichmässig in Betracht; eine Silbe, die in dem einfachen Wort den Hauptaccent hat, sucht sich im Kompositum als Nebenaccent geltend zu machen und die Ableitungssilbe wird der Flexionssilbe vorgezogen, vor der sie auch meistens die grössere Silbendauer voraus hat.

Am stärksten fallen natürlich die Stammsilben ins Gewicht, die ihren Accent in der Zusammensetzung eingebüsst haben. Dann kommen abgestorbene Stammsilben, die jetzt als Ableitungssilben verwendet werden, und sich ausser dem geistigen auch noch das materielle Gewicht eines vollen Vokals oder eines Diphthongen bewahrt haben, also die Silben *-thum, -los, -bar, -fach, -haft, -schaft, -sal, -sam, -heit, -keit, -lein*. Schwächer schon sind die Ableitungssilben mit dem hellen Vokal *i*: *-ling, -in, -niss, -lich, -isch, -icht, -ig*. Am schwächsten natürlich die Ableitungs- und Flexionssilben mit dem halbstummen *e*. Aber oft genug werden lautvollere Silben durch die Nähe eines Hauptaccentes unter die Botmässigkeit

einer schwächeren Silbe herabgedrückt, die dem Hauptaccent ferner steht; namentlich über die abgeschwächten Endungen *-ig* und *-ung* trägt ein abgeschwächtes *e* der Flexion leicht den Sieg davon. Oft schwankt auch die Aussprache der verschiedenen Gegenden: der Norddeutsche spricht *mut(i)ges ross*, der Süddeutsche *mutig(e)s ross*.

Suchen wir diese Grundsätze hier zunächst auf die Wortbetonung anzuwenden, so ergibt sich vor allem, dass bei zweisilbigen Wörtern, an und für sich und ohne Rücksicht auf ihre Stellung im Satz, von einem Nebenaccent nicht die Rede sein kann. Eine gewisse Kraft erfordert natürlich jede Silbe, aber accentuiert ist nur eine Silbe, die stärker betont ist als eine andere in ihrer Umgebung; der Nebenaccent setzt also nothwendig eine dritte Silbe voraus, der die nebentonige an Accent überlegen ist. Im zweisilbigen Wort dagegen gibt es nur eine hauptbetonte und eine schwächer als sie betonte Silbe: *húndert*, *früchte*, aber auch *früchtbaum*, *ánmuth* ohne Nebenaccent. Denn allerdings ist in *fruchtbaum* die zweite Silbe stärker betont als in *früchte*, schon weil sie eine grössere Kraft zum Aussprechen nöthig hat. Aber sie ist auch stärker betont als das betonte *e* in dem folgenden Beispiel: *bésseré gestált*, und doch hat dieses *e* Nebenaccent und die Silbe *-baum* nicht; aus dem einfachen Grunde, weil der Accent relativ und von der Umgebung abhängig ist. Ich kann auch *fruchtbaum* mit zwei Accenten sprechen, wenn ich zwischen den beiden Silben eine kleine Pause mache und die zweite Silbe so stark wie die erste anschlage: dann messen sich die beiden Silben gewissermassen an einander, ich höre zwei fast gleich starke Accente, aber keinen Nebenaccent. So lange eine Komposition ungewohnt ist und Gefahr läuft missverstanden zu werden, wird man immer den zweiten Bestandtheil deutlicher betonen; während wir ihn in gebräuchlichen und gewohnten Zusammensetzungen unwillkürlich schwächer betonen und auch verkürzen. Die mittelhochdeutschen Versschlüsse, in denen ein zweisilbiges Wort zugleich die vorletzte und letzte Hebung füllt, zeigen, dass die zweite Silbe noch mehr hervortrat als heute; noch Hans Sachs und Weckhrlin gebrauchen Wörter

wie *júncbrúnn* und *schönheit* in vorletzter und letzter Hebung. An und für sich aber kommt einem zweisilbigen Wort Nebenaccent nicht zu; sondern es hängt von seiner Umgebung ab, ob er wirklich vorhanden ist oder nicht. Daher heisst es: *meérflùt im orkán*; aber *meérflut steigt*.

Erst bei den dreisilbigen Wörtern ist Haupt- und Nebenton innerhalb des Wortes selbst möglich, weil noch eine dritte Silbe da ist, an welcher die schwächer betonte sich messen kann. Meistens hat man es mit Stammsilbe, Ableitungssilbe und Flexionssilbe zu thun. Immer die günstige Umgebung oder Pause vorausgesetzt, treten ungefähr folgende Fälle auf: a) Ableitungs- und Flexionssilbe bestehen beide aus abgeschwächtem *e*, der Nebenaccent tritt dann auf der von dem Hauptaccent entfernteren Flexionssilbe hervor: Substantive auf *-eler*, *-ener*, *-erer* (*wéndelér*, *míndenér*, *stéuerér*), b) die Ableitungssilbe hat vollen Vokal, die Flexionssilbe abgeschwächtes *-e*: bei langem Vokal oder starker Position hat hier die Ableitungssilbe den Nebenton *dánkbàre*, *gráusàmer*, *héldìnnen*, *schréeknìsse*. Aber schon die beiden letzten Beispiele schwanken und bei den Ableitungssilben mit dem Vokal *i* bleibt meistens die entferntere Flexionssilbe Siegerin: *mútigès* öfter als *mútìges*, *kőnigé*, *kíndisché*, *dórnichté*, *líeblichè*, *wűtriché*. Auch über die abgeschwächte Endsilbe *-ung* siegt die Flexionssilbe: *hóffnungén* reimt Schiller sogar auf *wiedersehn*. Ganz einfach ist der Fall natürlich dann, wenn die mittlere Silbe das abgeschwächte *e* enthält: *wúnderbàr*... Im übrigen aber entscheidet auch hier die Umgebung über den Nebenton: *hóffnungèn* am Satzschluss oder *hóffnungèn erwéckt*, aber *hóffnungen täúscht* ohne Nebenaccent vor entschiedenem Hauptaccent.

In viersilbigen und mehrsilbigen Wörtern zieht die gehaltvollere Ableitungssilbe den Accent vor den weniger gehaltvollen auf sich: *kűndigerìn*, *feierlichkeìt*. Die Ableitungssilbe *-ig*, durch eine halbstumme Silbe vom Hauptton entfernt, zieht den Nebenton nur dann von der Flexionssilbe ab, wenn mehrere Konsonanten folgen: *síebenzìgster*, aber *gésterigèr*. Hier tritt auch öfter schon ein zweiter Nebenaccent hervor und es machen sich feinere Unterschiede geltend,

die mit dem freien Ohr kaum wahrzunehmen sind: *graúsàmerè̀n, eínmüthigè̀s, eínmüthiglì̀ch, blühènderè̀* neben einem rhythmischeren *blühendèren, kräftìgerè̀, erfreúlícherè̀, besélìgendè̀, síchtbàrlicherèr.* Ich brauche nicht zu sagen, dass auch hier in letzter Instanz die Umgebung entscheidet.

Auch bei Kompositionen kommen natürlich nur die drei- und mehrsilbigen Wörter in Betracht. Die Regel lautet: den Nebenton erhält diejenige Silbe des Kompositums, die in dem einfachen Grundwort den Hauptaccent hatte. Also *dúrchmèsser.* Bei wiederholten Zusammensetzungen gilt nur die letzte Verbindung: aus *váterlànd* und *líebe* wird *váterlandslìebe*, ohne Berücksichtigung des Nebenaccentes auf *-lànd.* Auf diese Weise unterscheiden sich Zusammensetzungen aus Simplex + Kompositum von Zusammensetzungen aus Kompositum + Simplex durch den Accent: *grénze + wírthshaus* gibt *grénzwìrthshaus;* aber *hándwerk + mánn* gibt *hándwerksmànn.* Es ist ein Unterschied zwischen *háuptmann-schàft* und *haúpt-mànnschaft.* Aber dieses Gesetz hat viele Modifikationen erfahren durch das Streben nach regelmässigem Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Je gewöhnlicher oder abgenutzter ein solches Kompositum ist, um so mehr verschwindet das Bewusstsein der Zusammensetzung, und wie in einem abgeleiteten Wort zieht die gehaltvollere Silbe auch hier den Accent auf sich. Noch Voss kennt die Betonung *énd-ùrtheil;* wir sagen bei günstiger Position *éndurtheìl, vórurtheìl, schwímmanstàlt.* Sogar bei zweisilbigem Bestimmungswort rückt der Accent oft: *steúereinnèhmer.* Bei schwankendem Hauptaccent ist das Rücken sogar Gesetz: trotzdem man *áltar* und *altár, tábak* und *tabák* sagen kann, kann man nur sagen *hóchaltàr, seítenaltàr, raúchtabàk.* In Weimar, wo man den Namen des *grossherzogs* gern im Munde führt, betont man *grósshèrzòg,* uns Wienern ist die Komposition weniger geläufig und wir sagen *grósshèrzog.* Man redet von einer *vórrichtùng*, aber nur von einer *haúptrìchtung.* Sogar über mehrere Silben kann der Accent fortrücken: aus *ún-àngenehm* wird *únangenèhm.* Auch Ableitungssilben ziehen oft vor der haupttonigen Silbe des Grundwortes den Accent auf sich: aus *gástfreùnde* entsteht *gást-*

*freùndin* oder *gústfreundìn*, mit wenigstens unentschiedenem Accent, ganz deutlich aber ist das Rücken des Accentes in *gústfreundschàft*. Aus *hànd-ùrbeit* wird *hándarbeìt*; aus *ún-wáhrheit* wird *únwahrheìt*. Endlich ziehen auch die weniger gehaltvollen Ableitungssilben *-lich*, *-in* den Ton von den gehaltvolleren *-ath*, *-bar*, *-schaft* ab: *náchbarì'n*, *náchbarlìch*, *fréundschaftlìch*, *heímathlìch*, aber *rólksthümlich*.

Auch in Kompositionen werden oft mehrfache Nebenaccente nöthig: entscheidend für ihre Stelle ist zunächst die allmähliche Erweiterung des Wortes und die Entfernung von dem Hauptaccent und dem ersten Nebenaccent: *gúnselè'berpastète*, *únunnè'hmlichkeìt*, *ántwòrtetè'*, *eíndrìnglichè'r*. Unmittelbar hinter dem Hauptaccent geht der Nebenaccent leicht ganz verloren: *schúhmachersfraù*, nicht *schúhmà'chersfraù*.

Wir haben bisher den Nebenaccent nur hinter dem Hauptaccent gesucht. Er kommt auch vor dem Hauptaccent vor, aber er ist dann schwächer und undeutlicher. Die dem Hauptton unmittelbar vorhergehende Silbe hat niemals den Nebenaccent; sogar zwei Silben ohne Accent gehen dem Hauptaccent oft voraus. Aber die drittvorhergehende ist dann jedenfalls betont und hält ihn fest: nur wenn sie ganz gehaltlos ist, gibt sie ihn zuweilen an die zweite ab: *vèrgewíssern* oder *vergewíssern*, *wìderlégen*, *dìamánt*, *rèligión* oder *relìgión*, *mèlancholié* oder *melàncholié*, *vèrmaledeít* emphatisch neben *vermàledeít*.

Auch hier nimmt der Nebenaccent an Kraft um so mehr zu, je weiter er vom Hauptaccent entfernt ist und in einem Wort wie *thèologíe* kommt er ihm an Stärke fast gleich. In der Mitte der Dekomposita und Fremdwörter, die mit mehr als drei Silben anfangen, macht sich öfter noch ein zweiter Nebenton bemerkbar: *fùnkelnà'gelneú*, *splìtterfà'selnáckt*, *rèligiò'sität*. Unmittelbar hinter dem Nebenton aber verschwindet auch er bei schnellerer Aussprache und auf einem leichten Laut: *ùnunterbróchen*.

### B) DER SATZACCENT.

Durch den Satzaccent wird eine Silbe im Satze besonders hervorgehoben. Er bereitet der Forschung aus mannigfachen Ursachen die grösste Schwierigkeit. Denn:

1) Es gibt nicht bloss einen Satzaccent, sondern der Satzaccent ist wie der Wortaccent relativ, er besteht in der Abstufung der Tonstärke, mit der die Silben eines Satzes gesprochen werden. Natürlich ist hier eine Menge der feinsten Nüancen möglich, von der gewöhnlichen Tonstärke bis zum Aufschrei als Ausdruck der höchsten Freude oder des tiefsten Schmerzes.

2) Da man aber fast niemals stossweise stark und dann wiederum schwach redet, so findet ein allmähliches anschwellen und abschwellen, ein nivellieren und egalisieren zwischen den starkbetonten Silben statt, die als die Gipfelpunkte dieser Wellenbewegung des Tones gelten können.

3) Der Satzton ist von der Grundstärke des Tones abhängig, der wiederum je nach dem Organ des Vortragenden, je nach der Grösse des Raumes und je nach dem Ausdruck des Vortrages verschieden ist. Je kräftiger aber der Grundton ist, desto mehr Abstufungen des Accentes sind möglich; je schwächer er ist, um so gleichmässiger wird auch der Vortrag.

4) Die Stärke der Betonung steht auch in Zusammenhang mit dem Tempo des Vortrages: bei langsamerem Vortrag treten die Accente zahlreicher und deutlicher hervor als bei raschem und flüchtigem Lesen.

5) Noch mehr als beim Wortaccent hängen Tonhöhe und Tonstärke beim Satzaccent zusammen. Die höheren Töne sind zugleich die relativ stärkeren. Physiologische Untersuchungen von Johannes Müller lehren, dass wir die höchsten Töne überhaupt nur forte, die tiefsten nur piano singen können.

Um den Gesetzen der Satzbetonung auf die Spur zu kommen, haben wir die Normalbetonung für die affektlose Rede aufzusuchen. Denn aus gemüthlichem Interesse kann jede Silbe der andern gleich gelten oder vor der andern betont werden.

Die moderne Psychologie und Sprachwissenschaft finden in jedem Satz zwei Vorstellungen enthalten: an die eine, das sogenannte logische Subjekt, wird eine andere, das sogenannte logische Prädikat, als nähere Bestimmung oder als neue Mittheilung angeknüpft. In dem voraussetzungslosen Satze sind das logische Subjekt und das logische Prädikat gleich stark betont: *der ménsch | dénkt*. Wird aber das logische Subjekt bereits als bekannt oder zur Situation gehörig von dem Sprechenden vorausgesetzt, dann hat das Prädikat den stärkeren Accent: (*A: wodurch unterscheidet sich der mensch von den thieren?*) *B: der mensch dénkt*.

Mit den grammatischen Redetheilen haben das logische Subjekt und Prädikat nichts zu thun. Jedes Satzglied kann in dem folgenden Satz Prädikat sein, je nach der verschiedenen Auffassung der Situation: *Kárl fährt morgen nach Berlin; Karl fáhrt morgen nach Berlin; Karl fährt mórgen nach Berlin; Karl fährt morgen nach Berlin*. Allerdings aber sind manche Redetheile immer logische Prädikate und daher auch überall betont: die Demonstrativpronomina, die relativen Fragepronomina; der durch die Negation hervorgehobene Satztheil, dessen Verknüpfung mit dem Subjekt im negativen Satze verhindert werden soll; die durch *um-, allein, ausschliesslich, besonders, vor allem, am meisten* hervorgehobenen Satztheile sind immer logische Prädikate. Ebenso die Adverbia *gewiss, sicher, jedenfalls, vielleicht, schwerlich, kaum*, und alle Adverbia auf *-weise*; denn *gewiss wird er kommen* heisst so viel als: *es ist gewiss, dass er kommen wird, gewiss* ist logisches Prädikat, der ganze übrige Satz logisches Subjekt.

Bei den Appositionen bleibt es oft zweifelhaft, wo das logische Subjekt, das bestimmte, und das logische Prädikat, das bestimmende, zu suchen ist. Daher kann auch der Accent wechseln, je nach den verschiedenen Voraussetzungen des Sprechenden. Wenn ich betone: *Tótila, der könig der óstgoten*, so wird etwas ganz neues mitgetheilt, ein Glied ist so wichtig als das andere, eines bestimmt das andere, die beiden Glieder können daher auch den Platz und mit dem Platz den Accent wechseln, ich kann ebenso gut sagen: *der könig*

*der ástgoten, Tótila.* War aber von Totila schon früher die Rede und wird durch die Apposition nur deutlich gemacht, welchen Totila der Redner meint, dann ist die Apposition logisches Prädikat und als solches betont: *Totila, der könig der óstgoten.* In dem einfachen *der könig Tótila* wiederum ist das Verhältniss der beiden Wörter als bekannt vorausgesetzt, also kein eigentlich bestimmtes und bestimmendes vorhanden. Dass hier gleichwohl das zweite Wort stärker betont ist als das erste, ist in anderen Ursachen begründet.

Bei der Wiederholung derselben Worte oder Redetheile kann der Accent eine andere Stelle treffen, je nach den verschiedenen Voraussetzungen des Redenden. So zählen wir zum Beispiel, die Monate voraussetzend und die Tage betonend, fort bis zum letzten des Monats: *am neún und zwanzigsten mai, am dreíssigsten mai, am éin und dreissigsten mai, — am ersten júni;* also mit plötzlichem Rücken des Accentes auf die Monatsangabe. Oder es kann derselbe Satz, je nach den verschiedenen Voraussetzungen, ganz verschieden betont werden: ich sage *ja, dás ist etwas anderes* (in dem Sinne: wenn ich das gewusst hätte!), aber *ja, das ist etwas ánderes* (in belehrendem Sinne).

Daraus folgt nun aber auch umgekehrt, dass ein Begriff oder ein Satztheil unbetont bleibt, wenn es schon im vorhergehenden Satz vorkommt und bloss aus stilistischen Gründen wiederholt wird. Namentlich bei Parallelismus und noch mehr bei der Steigerung werden die wiederholten Worte nie betont: daher *heísse magíster, heisse dóctor gár*, und *sínd wir túrken, sind wir ántibaptísten?* Wird aber ein Wort nicht bloss aus stilistischen Gründen, sondern um des Nachdrucks Willen wiederholt, dann wird es umgekehrt stärker betont betont; nur in diesem Fall hat man es mit der stilistischen Figur des Anapher zu thun, welche nicht in der Wiederholung eines Wortes schlechtweg, sondern nur in der Wiederholung eines betonten Wortes besteht: *ich habe níemand, auf dieser grossen weiten erde niemand!* Auch bei Kontrasten bleiben die wiederholten Wörter unbetont, damit die gegensätzlichen um so stärker hervortreten können: *er hat ihm die grube gegráben, aber er hat ihn nicht in die grube gestürzt.*

Bei doppeltem Gegensatz wird auch doppelter Accent nöthig: *so lóhnte dir dein begúnstigter sohn, so rächet sich dein verlórener.*

Benedix hat die Betonung vom Standpunkt des Hörenden oder des Sprechenden aus den Beziehungston genannt und seine Abhängigkeit von der Situation des Sprechenden, so viel ich sehe, zuerst beobachtet. Selbstverständliches, was dem Redner und dem Zuhörer im Sinne liegt oder sichtbar vor Augen steht, tritt in der Betonung zurück: *wie der hase läuft* betone ich, wenn sowohl ich als der Angeredete einen Hasen sehen; *da läuft ein háse*, wenn ich einen andern erst auf ihn aufmerksam machen will. Sehr oft wird durch den Beziehungston auf einen erst im früheren oder späteren Verlauf des Gespräches, oder gar nicht ausgesprochenen Gedanken hingewiesen: *das lében hat er ihm gerettet* (scil. aber die Ehre nicht!). Jedes Wort kann natürlich so betont werden; und in Verbindung mit der Klangfarbe und mit der Höhe des Tones macht es der bis zur Emphase verstärkte Beziehungston möglich, einfache Behauptungen als die Meinung und Stimmung des Sprechenden erkennen zu lassen: in den folgenden Sätzen *Karl arbeitet erbärmlich* oder *der garten ist hérrlich* oder *Kárl konnte das thun!* kann ich durch stärkere Hervorhebung des betonten Wortes nicht bloss eine Behauptung, sondern auch ein Lob oder einen Tadel ausdrücken. Wir stehen hier schon an den Grenzen des affektlosen Satzes.

Von Satz zu Satz nehmen wir so im Geiste eine gewisse Menge ausgesprochener oder stillschweigender Voraussetzungen mit, die als logisches Subjekt für den folgenden Satz gelten und unbetont sind. Die richtige Erfassung der Voraussetzungen, der Situation, also des logischen Subjektes bildet den Prüfstein für das Verständniss eines Gedichtes durch den Vortragenden oder einer Rolle durch den Schauspieler. Nach diesem Beziehungston, nicht nach der logischen Betonung einzelner, aus dem Zusammenhang gerissener Sätze ist seine Leistung zu beurtheilen. Denn sehr oft ist eine verschiedene Auffassung der Situation und daher auch eine ganz verschiedene Betonung möglich: Hamlet kann, nachdem er den Polonius getötet hat, *ist es der könig?* oder *ist es der könig?*

rufen, je nachdem er mehr seiner Freude oder seiner Neugier, dass oder ob er seinen Feind getroffen, Ausdruck gibt.

Aber nicht ein einziges neues Glied tritt in jedem Satz hinzu, nicht eine einzige Vorstellung wird an eine schon bekannte angeknüpft, sondern massenhaft drängen sich, namentlich im zusammengesetzten Satze, aus Haupt- und Nebensätzen neue Bestimmungen von grösserer oder geringerer Wichtigkeit hervor. Wie in einer kunstvoll gegliederten Kette greift eines in das andere, verschlingen und verwirren sich die Theile, so dass wir das Gefüge oft mit freiem Auge kaum wahrzunehmen, die Verkettung nicht zu lösen vermögen.

Die Lehre von dem Satzaccent, über die R. Benedix in seinem „Mündlichen Vortrag“ sehr verständig gehandelt hat, ist von der Wissenschaft bisher ganz vernachlässigt worden, obwohl sie für die Metrik eine ganz unentbehrliche Vorarbeit bildet. Erst in neuester Zeit hat H. Paul in seinen „Prinzipien“ fruchtbare Keime ausgestreut und O. Behaghel hat den dankenswerthen Versuch unternommen, wenigstens das Verhältniss der einzelnen Redetheile in Bezug auf den Accent zu untersuchen. Nach seiner Meinung bestimmt bloss die Rücksicht auf die Zuhörer, das Bestreben sich verständlich zu machen, die Betonung und er stellt den folgenden Grundsatz auf: ein Wort ist schwächer betont, wenn es (I) entbehrlich oder (II) leicht zu ergänzen ist. Aber seine Beispiele dienen keineswegs immer zur Bestätigung dieses obersten Grundsatzes, sie sind zum Theil sogar unglücklich gewählt. Wenn ich sage: *er wird die schwèlle meines haúses nicht betreten*, so zeigt schon die einfache Umstellung der Worte, dass die Betonung nicht durch die Entbehrlichkeit des Wortes *schwelle* bestimmt wird, das in der Umkehrung geradezu betont ist: *er wird meines haúses schwélle nicht betreten*. Und in *Erich Schmídt*, *Jacob Grímm* ist der Taufname gewiss nicht entbehrlicher als der Zuname; man setzt ihn vielmehr nur vor solche Zunamen, um von vornherein Missverständnisse auszuschliessen. Zwischen *ein lieber freund* und *ein langjähriger freund* vermag ich keinen Unterschied zu erkennen: in beiden Fällen kann das attributive Adjektiv

stärker oder schwächer betont sein, ohne dass die Entbehrlichkeit dabei in Frage käme; sonst müsste man doch gewiss sagen *taúben ohren predigen*, weil ohne *tauben* die ganze Phrase unverständlich ist. Ebenso wenig aber vermag ich einzusehen, warum in *dieser ménsch*, wenn der Mensch vor mir steht und ich auf ihn zeigen kann, das Wort *dieser* leichter zu ergänzen sein sollte als das Wort *mensch*, das ohnedies ganz entbehrlich ist und also (nach 1) unbetont bleiben müsste. Ist denn überhaupt zwischen einem entbehrlichen oder leicht zu ergänzenden Wort ein Unterschied, der ein zweites Gesetz neben dem ersten nöthig machte? Kann ich nicht ebenso gut sagen, dass in *einigkeit macht stark* das Verbum entbehrlich ist, als dass es leicht zu ergänzen ist? Um die leichtere oder schwerere Ersetzbarkeit eines Wortes zu beurtheilen, hat Behaghel den Begriff der Variabilität aufgenommen, mit dem schon Moriz in seiner Prosodie operiert hat. In dem Satze *er liebt eine spanierin* seien beide Begriffe *(lieben* und *spanierin)* variabel: er kann eine Spanierin lieben, hassen, fürchten etc.; er kann eine Deutsche, Portugiesin, Engländerin u. s. w. lieben. Aber die Abänderungsfähigkeit sei eine verschiedene: der variablere Begriff sei eben schwerer zu ergänzen, daher auch stärker betont. Hat in der That Jemand eine deutliche oder auch nur eine undeutliche Vorstellung über die Anzahl der möglichen Kombinationen? Ich glaube nicht; in dem voraussetzungslosen Satze, wenn ich z. B. eine Erzählung beginne *Fránz | liébte éine spánierin*, ist das gewiss nicht der Fall. Anders freilich im Zusammenhang der Rede, wenn von Franz, von der Liebe oder der Spanierin schon die Rede war. Aber gerade dann hat die Variabilität mit dem grammatischen Verhältniss der Redetheile nichts zu thun und sie eignet sich schlecht, ein allgemeines Gesetz für die Betonungsverhältnisse der Redetheile zu begründen. Das gilt ebenso von der Entbehrlichkeit: auch sie wird in den seltensten Fällen auf dem Verhältniss der Redetheile zu einander beruhen, in den meisten Fällen auf dem Zusammenhang der Rede. Darum lässt sich ein allgemeines Gesetz über die Betonung der Redetheile in jedem Satze nicht auf die Unentbehrlichkeit und nicht auf die Variabilität gründen.

Den Ausgangspunkt für die Satzbetonung bildet der Grundsatz: alles was dem Redenden für das Verständniss logisch wichtiger erscheint und alles, was ihm gemüthlich wichtiger ist, wird betont. Nicht bloss die objektive Rücksicht auf den Zuhörer sondern auch das subjektive Gefühl bestimmt die Betonung; neben dem logischen gibt es einen emphatischen Accent. Nicht bloss von dem richtigen Verständniss, sondern auch von der richtigen Empfindung ist die richtige Betonung abhängig. Diesen logischen oder emphatischen Accent kann jeder Satztheil, jedes Wort, jede Silbe im Satze haben. Der logische und der emphatische Accent widerstreitet oft genug dem Wortaccent und dem grammatischen Satzaccent. *Gebén, nicht gebé!* sage ich korrigierend im Widerspruch mit der Wortbetonung. *Wär ich doch dabei gewesen!* ruft Hamlet, als ihm Horatio von dem Erscheinen des Geistes Kunde gibt: das Hülfszeitwort, das die Form des Wunsches enthält, ist stärker betont als das Prädikat *dabei gewesen;* die Schlegelische Uebersetzung aber kann nur betont werden: *ich wóllt, ich wär dabei gewesen!* Nicht bloss aus dem ganzen Satze, sondern auch aus einzelnen Wortgruppen kann auf diese Weise ein Wort besonders herausgehoben werden. Wenn ich anstatt *Goethes Faúst* sage: *der Faúst von Goéthe*, so will ich damit stillschweigend einer Verwechslung vorbeugen und meine: *der Faust, nämlich der von Goethe*, ich mache auch eine kleine Pause zwischen den beiden Redetheilen. Ebenso, wenn ich sage: *ein lángjähriger freúnd, eine freúndliche wóhnung* oder *ein liéber freúnd.* so stelle ich damit nicht bloss eine Behauptung auf, sondern ich spreche zugleich ein Lob des alten Freundes, der freundlichen Wohnung aus, ich bringe durch einen schwächeren emphatischen Accent eine Empfindung zum Ausdruck. Darum sage ich auch mit gemüthlichem Antheil: *der traúrige zùg der armen vertriébenen.* In der Phrase *er vergoss thränen der freúde* (ebenso in poetischer Sprache bei der Umkehrung: *er vergoss der freúde thränen)* besteht ein stillschweigender Kontrast zwischen den *thränen* als eigentlichem Ausdruck des Schmerzes und der *freude,* dem man durch logischen Accent auf dem Wort *freude* Ausdruck gibt. Es ist aber wohl zu beachten,

dass sich der logische oder emphatische Accent eines einzelnen Wortes innerhalb der Wortgruppe nur dann über den Accent der ganzen Gruppe erheben darf, wenn er der allein herrschende im ganzen Satze ist; z. B. *hätt ich doch den burschen aus dem weg geräumt!* In allen andern Fällen aber darf sich der logisch-emphatische Accent über den Accent der ganzen Wortgruppe nicht erheben. In dem Satze das *fürchtbar grässliche lasst mich verkünden* darf das emphatisch betonte *furchtbar* zwar dem Accent des substantivischen Adjektivs, zu dem es gehört, gleichkommen, nicht aber ihn übersteigen. Ebenso in dem Ausrufe: *o állzu rásher mánn!* darf man wohl drei gleich starke Accente hören, weil der in dem Adverbium liegende Vorwurf eine emphatische Betonung verlangt, aber die architektonische Gliederung der Satzaccente verbietet, dass die dem Substantivum untergeordneten Wörter über den Accent des regierenden Nomens hinausgehen.

Logische Ueber- und Unterordnung drückt sich nun aber auch schon in den grammatischen Verhältnissen der Redetheile und Satztheile aus. Darum kommen auch die grammatischen Verhältnisse für den Satzaccent in Betracht. Zum Unterschied von dem allein durch den Sinn und durch die Empfindung bedingten logischen oder emphatischen Accent kann man hier von einem grammatischen Satzaccent reden. Während der logische und emphatische Accent souverän ist und jeder Regel spottet, lässt sich der grammatische Accent auf allgemeine Gesetze zurückführen.

Wie in dem einzelnen Worte, so gelten auch im Satze die materiellen Elemente für logisch wichtiger als die formalen. Wörter, die einen materiellen Vorstellungswerth oder einen Begriffsinhalt haben, sind darum vor solchen betont, die bloss das formale Verhältniss der Wörter des Satzes untereinander anzuzeigen vermögen: Begriffswörter sind vor den Verhältniswörtern betont. Zu den Begriffswörtern gehören das Substantiv, das Adjektiv, das Verbum und das Adjektivadverbium; zu den Verhältnisswörtern gehören die Hülfszeitwörter, die Artikel, die Pronomina, die Konjunktionen, die Präpositionen, die Adverbialpartikel. Innerhalb dieser Gruppen ist wiederum dem Substantivum das dazu gehörige Adjektiv

(adjektivische Pronomen oder Zahlwort), diesem das zu ihm gehörige Adverbium und die Präposition, allen aber der Artikel unterworfen, der zu unterst steht. Dem Verbum dagegen ordnet sich das Hülfszeitwort, diesem wieder das Personalpronomen (als grammatisches Subjekt) unter; die Konjunktionen und die zu dem Verbum gehörigen Adverbien werden vor dem Personalpronomen betont. Die trennbaren Vorsilben behalten auch von dem Verbum getrennt den Accent und stellen also meistens das eigentliche Prädikat vor: *wìrft er mir étwas vór, fängt er án, mich zu plágen; den jüngling bringt kéine wíeder.*

Am schwächsten sind unter den Verhältnisswörtern wiederum die betont, welche sich an einen vorhergehenden oder einen nachfolgenden Hauptaccent anlehnen und so durch ihn gedeckt sind, dass sie mit dem vorhergehenden oder nachfolgenden Wort durch den gemeinsamen Accent zu einem Ganzen verschmelzen. Das ist das eigentliche Wesen der proklitischen und enclitischen Wörter, bei denen man die Hauptsache nicht übersehen darf: nämlich dass sie nur dann enclitisch oder proklitisch sind, wenn das Wort zu dem sie gehören, mit Accent schliesst oder beginnt: *er weíss* proklitisch, aber *èr bekénnt* wenigstens mit fakultativem Nebenaccent. Hierher gehören einsilbige Präpositionen *(durch líebe),* Pronomina *(hást du = hástu,* besonders aber *es : es íst, íst es),* der Artikel vor dem Substantiv, die Präposition vor dem Casus, das Pronomen vor dem Verbum, die Konjunktion vor dem Nomen oder dem Verbum. Auch zweisilbige enclitische oder proklitische Wörter gibt es; z. B. *siég oder tód,* aber *siégen òder stérben; der tód eines kíndes.* Die einsilbigen Pronomina schliessen sich oft auch an die einsilbige Präposition enclitisch an, so dass der Accent, anstatt auf das Pronomen, auf die Präposition fällt: *mít euch, bei ihm, zú dir.* Umgekehrt sind auch die zweisilbigen Präpositionen enclitisch, wenn sie hinter dem Namen stehen: *den tág über, die nácht durch ;* eine Ausnahme macht nur *zweìfels óhne.*

Schwierigkeit bereitet in Betreff der grammatisch-logischen Unterordnung nur der Accent des attributiven Adjektivs im Verhältniss zu dem des Substantivs. Hier greift der logisch-emphatische Accent am unmerklichsten ein und richtet

Verwirrung an. Als zweifellos darf zunächst gelten, dass die sogenannten epitheta ornantia schwächer betont sind als ihre Substantiva: *der giftige neid;* hier liegt gar kein logisches Gewicht auf dem Adjektivum und durch den stärkeren Accent werden Adjektivum und Substantivum gewissermassen zu einem Begriff zusammengefasst. Dasselbe ist in stehenden Verbindungen der Fall: in *hohepriester* erhält sich die steigende Betonung sogar noch in dem zusammengesetzten Wort, trotzdem der Wortaccent fallenden Rhythmus vorzieht: in *tauben ôhren predigen* erhält sie sich trotz dem latenten Gegensatz, der in der stehenden Verbindung abgeschwächt ist. Wenn ich dagegen sage *gûte flîehende ménschen*, so habe ich hier eine doppelte Unterordnung: zunächst treten *menschen* und *flîehende* zusammen und bilden zusammen das Substantiv, das durch *gute* näher bestimmt wird; der wichtigere Begriff ist hier in dem Adjektiv *flîehende* enthalten, der Dichter will sagen *flüchtlinge und gute menschen*, darum ist *flîehende* logisch betont d. h. ebenso stark als das Substantiv, zu dem es gehört. Wo aber kein logischer Nachdruck auf dem Adjektivum liegt, wird es schwächer betont als das Substantivum: *der japanesische kaiser*. Benedix behauptet mit Unrecht das Gegentheil; aber in einem Satze wie *gib mir das braûne pférd* liegt schon ein logischer Nachdruck auf dem Adjektivum. Am deutlichsten wäre der Unterschied zu beobachten, wenn man ein einsilbiges Adjektiv neben das Substantiv brächte, so dass die beiden Accente sich an einander messen könnten. Leider aber ist damit der Uebelstand verbunden, dass der schwächere Accent dann auch aus physiologischen Gründen (s. unten) durch den unmittelbar darauffolgenden stärkeren herabgedrückt wird: wenn man also sagt *Schön-Jána. klein Róland*, oder wenn das Volkslied liest *darûm trag ich gross leîden*, so kann der schwächere Accent des Adjektivums nicht bloss aus den logisch-grammatischen Verhältnissen, sondern auch aus physiologischen Gründen erklärt werden. Die Betonung der Adjektiva im Deutschen ist der grössten Mannigfaltigkeit fähig und sie gehört zu den grössten Schwierigkeiten des Vortrages.

Bei der Verbindung der Redetheile unter einander zu

Wortgruppen ist noch ein anderes zu beachten: nämlich die zusammenfassende Kraft des Accentes. Wie der Accent die Silben eines Wortes oder die Theile eines Taktes zu einem Ganzen zusammenzufassen vermag, so hat er auch die Kraft, ganze Wortgruppen durch abgestufte Unterordnung der Accente zusammenzuhalten. In dem Satze *die freuden der liebe beglücken mein leben* sind nicht *liebe* und *leben* allein betont, sondern die beiden Wortgruppen *freuden der liebe* und *beglücken mein leben* werden durch je einen anschwellenden und in *liebe* und *leben* kulminierenden Accent zu je einem Ganzen zusammengefasst. Mit dem Anschwellen der Stärke ist natürlich auch eine Erhöhung, ein allmähliges Ansteigen des Tones verbunden. Wie aber nach Helmholtz' Beobachtung die Tonhöhe des Satzes nach dem letzten Accent meistens rasch abfällt, so auch der Accent der einzelnen Wortgruppen. Ich glaube, der Accent hat die Neigung aufzusteigen und bei mehreren zusammengehörigen Satzgliedern auf dem letzten zu kulminieren.

Diese Neigung haben wir schon bei den uneigentlichen Kompositionen beobachtet und sie erklärt zahlreiche Erscheinungen, für die sich sonst kein einleuchtender Grund anführen liesse. Ich führe die folgenden an:

1) Bei parallelen Satzgliedern, die zusammen Einen Begriff bilden, ist der zweite Bestandtheil betont: *schwarz und weiss. jung und ált. donner und blítz.* Dagegen *schlág auf schlág* aus logischen Gründen, weil die Schläge gesondert hintereinander fallen. *Zweig auf zweíge* heisst: die Zweige alle auf einander, auf einen Haufen; *zweíg auf zweíge* heisst: einen nach dem andern.

2) Bei blossen Nebeneinanderstellungen gleichwerthiger Begriffe, die zusammen Einen höheren Begriff bilden sollen: *das abć, ich du ér; hum, húm! Nord óst.*

3) Bei Titeln die mit dem Namen Einen Begriff bilden: *König Fránz, Herr Dóctor, Bürgermeister Príx.*

4) Bei Appositionen: Arndt: *„wér soll dein hüter sein, sprích, vater Rhein?“; mutter natúr.*

5) Bei Vor- und Zunamen, die gleichfalls Einen Begriff bilden: *Erich Schmídt. Jacob Grímm.* Wenn man in Wien

sagt der *Schúster Franzl*, so beruht das auf logischen Gründen, um den Genannten aus der Masse von Franzln herauszufinden.

6) Bei Mengen, Massen und Gewichten, die mit den Stoffnamen gleichfalls ein Ganzes bilden: *ein glas wein, ein tropfen gift, ein stück túch.*

7) Bei Substantiven mit präpositionalem Attribut, die zusammen Einen Begriff bilden: *die spinnerin am kreúz, der stock im eisen.*

8) Auch bei Substantiven mit einem attributiven Genetiv scheint derselbe Fall vorzuliegen; aber hier wird das Gesetz allerdings durch den logischen Accent häufig beirrt.

Bei Genetivus partitivus oder possessivus scheint es mir zweifellos, dass immer der zweite Bestandtheil den Accent erhält: ich sage *er wird die schwelle meines hauses nicht betreten* und ebenso in der Umkehrung *er wird meines hauses schwélle nicht betreten*; ich sage *deiner mutter sóhn* und *der sohn deiner mútter; der sohn des königs* und *des königs sóhn.* Auch wenn die beiden Bestandtheile zu Einem Wort zusammenwachsen, bleibt die steigende Betonung: *muttergóttes, zeitlébens.*

Dagegen behauptet freilich Benedix wiederum, beide Bestandtheile wären gleich stark betont. Wir werden auch hier am leichtesten entscheiden können, wie sich die Sache wirklich verhält, wenn wir die beiden Accente in unmittelbare Nachbarschaft bringen und sich gegenseitig messen lassen. Nur ist auch hier zu beachten, dass aus physiologischen Gründen (s. unten) der schwächere Accent vor dem stärkeren noch mehr herabgedrückt wird. Versuchen wir, wie es sich in der Phrase *der sohn Arndts* und in der Umkehrung *Arndts sohn* mit den Accenten verhält, indem wir beide Betonungen im Rhythmus zu verwenden suchen. Wenn ich sage *ich hábe dém sohn árndts vertraút* oder *arndts sóhn ging éines tágs spazieren,* so ist zwar im ersten Fall der Artikel über Gebühr gehoben, aber der Accent der beiden Substantive nicht verletzt. Sage ich aber *únd der sóhn arndts weiss es nicht* oder *árndts sohn áber weiss es nicht*, so ist der Accent offenbar verletzt. Die stärkere Betonung des zweiten Theiles

ist also erträglich, die des ersten nicht, der freilich durch den zweiten herabgedrückt wird, aber eben dadurch von der überlegenen Kraft des zweiten Zeugniss gibt. Und so heisst es auch im Kirchenlied: *dér sohn góttes hàt gelítten*, oder bei Ramler: *so stéhet éin berg góttes*.

Anders steht es dagegen bei dem sogenannten explicativen Genetiv, wo der Genetiv den eigentlichen Begriff enthält, also den logisch wichtigeren Theil. Hier macht sich der logische Accent fühlbar und der Genetiv ist immer betont, sowohl wenn er vorausgeht als wenn er nachfolgt: *die kunst des stérbens ist allgemein* und *des stérbens kunst ist allgemein*.

Ueberhaupt aber sind die Accentverhältnisse innerhalb der Wortgruppen keineswegs für alle Fälle die gleichen, sondern ebenso wie bei den zusammengesetzten Wörtern in beständiger Veränderung begriffen. Werden z. B. zwei Wörter durch einen Accent auf dem zweiten Wort zu Einem Begriff vereinigt, so steht zwar fest, dass das erste schwächer betont ist, keineswegs aber, um wie viel es schwächer betont ist als das zweite. Wie in *fruchtbaum* die zweite Silbe immer noch stärker ist als in *jungfrau*, so kann durch oftmaligen Gebrauch oder durch formelhafte Anwendung auch das erste von zwei zusammengehörigen Wörtern den Accent fast ganz verlieren: in *Goethes Faúst* ist der Name des Dichters schwächer betont als in *Klingers Faúst*; in *Jacob Grímm, lieber freúnd, schönen grúss*, ist das erste Wort fast ganz unbetont. Noch mehr in *ein schönes stück nésseltuch*, wo sich das Adjektiv über das unbetonte *stück* hinweg auf *nesseltuch* bezieht. Man vergleiche *des herrn Wille*, wenn *Wille* z. B. den Kupferstecher Wille bedeutet und *des Hérrn | wille* (voluntas Domini): im ersten Falle ist *herrn* ganz unbetont, sowohl wegen der Abnutzung durch den Gebrauch, als weil es durch den folgenden Accent gedrückt wird; im zweiten Fall wird ein Gläubiger den Namen des *Herrn* mit Emphase aussprechen und durch eine kleine Pause den beiden zusammentreffenden Accenten zur Geltung verhelfen.

Versuchen wir nun die Betonungsverhältnisse an einem allmählig anwachsenden Satze zu beobachten. Nehmen wir

den voraussetzungslosen Satz: *der wille strébt*, so sind hier Subjektiv und Prädikat gleich stark betont. Fügen wir nun dem Subjekt einen attributiven Genetiv hinzu: *der wille des ménschen* (oder *des menschen wille*) *strébt*. So haben wir jetzt ein zweigliederiges Subjekt, der zweite Bestandtheil erhält den Accent und durch diesen stärkeren Accent werden die beiden Theile eben zu einem Ganzen zusammengefasst. Ebenso kann aber auch das Prädikat aus mehreren Theilen bestehen. Es kann zunächst Spaltung einer trennbaren Komposition vorliegen, dann behält die Präposition vor dem Verbum den Accent: *fängt er án, mich zu plagen*. Oder das Prädikat besteht aus einem transitiven Verbum, das erst im Bunde mit einem Objekt die Funktion des Prädikates erfüllt. *Kárl liebt*, wo *liebt* intransitiv gebraucht ist; aber *Kárl liebt eine spánierin*, im transitiven Gebrauch, wo *spánierin* den Accent des Prädikates erhält und das Verbum zurücktritt. Wenn das Verbum ein Objekt oder eine Adverbialbestimmung nicht entbehren kann, sind diese immer der logisch wichtigere Theil der Rede, der die eigentliche Vorstellung, den Begriff, die neue Mittheilung enthält. Dann ist der eigentliche prädikative Begriff eben in dem Objekt oder in dem Adverbium enthalten und das Verbum sinkt zum Verhältnisswort, zur Kopula herunter. *Bórgen macht sórgen!* ist nicht deutlicher als *ehestand, wehestand!*, wo die blosse Nebeneinanderstellung der Begriffe genügt; das Verbum *macht* ist logisch ganz unwichtig und es verliert unter dem Druck des folgenden Accentes seinen Ton ganz. Ebenso das Verbum in dem Satz *den jüngling bringt kéine wieder*, wo der Prädikatsaccent auf *wieder* ruht und *bringt* durch den folgenden starken Accent ganz herabgedrückt wird. In *ich befinde mich wóhl* oder *ich gehe ins wásser* fällt es dem Sprechenden nicht ein zu sagen, dass er sich befinde oder dass er gehe: das liegt in der Situation. Auch hier ist das Verbum blosse Kopula; das Prädikat, die neue Mittheilung, liegt in der adverbiellen Bestimmung. Sage ich *Karl reist nach Berlin*, so fordert *reist*, wenn es nicht im Sinne von *abreist* gebraucht ist, seine nähere Bestimmung und diese bildet das eigentliche Prädikat. Sage ich aber *Kárl reist*

*eilig ab*, so ist *abreist* das Prädikat, und *eilig* eine blosse begleitende Vorstellung. Wird ein Schüler gefragt, womit er seine Zeit zubringe, und er antwortet: *ich lérne fleissig*, so antwortet er mit dem stärker betonten *lernen* auf die eigentliche Frage *(womit)*, mit dem Zusatz *fleissig* auf den Wortlaut der Frage, das Zeitzubringen. Das intransitive *lernen* bedarf keiner näheren Bestimmung, das *fleissig* liegt in der Frage.

Man sieht, dass zwischen dem Subjekt und dem Prädikat insofern ein Unterschied besteht, als der Accent des Subjekts auch auf ein logisch weniger wichtiges Wort fallen kann, das mit dem eigentlichen Subjekt zu Einem Begriff zusammengefasst werden soll: *das haus des ráters*. Bei dem Prädikat dagegen entscheiden nur logische Gründe. Das Streben, den Accent zurückzusetzen, macht sich zwar auch geltend, aber in anderer Form und nicht auf Kosten des Sinnes. Wenn ich z. B. sage: *Franz reichte den brief dem brúder* oder *Franz reichte dem bruder den brief*, so ist zwar auch von den beiden Objekten das letzte betont und die ganze das Prädikat repräsentierende Wortgruppe wird dadurch unter einem gemeinsamen Accent vereinigt; aber der Sinn ist ein verschiedener. Im ersten Fall gehört der *brief*, im zweiten der *bruder* zu der Situation; im ersten Fall liegt die neue Mittheilung darin, dass er den in Rede stehenden Brief gerade seinem Bruder, im zweiten liegt sie darin, dass er seinem als anwesend vorausgesetzten Bruder den Brief gegeben habe. Bei dem Subjekt also kommt der dominierende und aufsteigende Accent durch Rücken des Accentes zu Stande; bei dem Prädikat umgekehrt durch Veränderung der Wortstellung, das stärker betonte Wort wird an das Ende gesetzt.

Treffen nun mehrere Accente oder mehrere adverbielle Bestimmungen zusammen, so ist eine Entscheidung über die grössere oder geringere logische Wichtigkeit nur auf Grund der Voraussetzungen und der Situation, nicht aus allgemeinen Gesichtspunkten möglich. Je mehr Bestimmungen ein Satz enthält, um so weniger ist er ohne Voraussetzungen möglich. Wenn ich sage *ich gehe heute über lánd* oder *ich gehe über lánd heute*, so liegt die Voraussetzung eben schon darin, dass

ich am heutigen Tag rede, schon damit tritt *heute* zurück. In dem voraussetzungslosen Satze dagegen sind alle adverbiellen Bestimmungen und die verschiedenen Objekte gleich wichtig und gleich stark betont: z. B. am Beginn der Erzählung: *Karl ging an einem schönen allerseelentag traurig nach dem kirchhof.* Voraussetzungslosigkeit macht den Satz monoton und stockend: erst die Voraussetzungen beflügeln seinen Schritt durch die Mannigfaltigkeit der Accente und bald entsteht ein äusserst bewegliches und abwechslungsreiches Durcheinanderspielen der aufgegriffenen und wieder fallen gelassenen Fäden.

Die grösste Wichtigkeit besitzt der Satzton dort, wo eine Reihe von einsilbigen Wörtern ohne entschiedenen logischen Accent aufeinanderfolgen und wo also der Rhythmus an den unverrückbaren Hauptaccenten der mehrsilbigen Wörter keine Stütze findet. Namentlich bei der Aufeinanderfolge mehrerer Verhältnisswörter geräth hier der Rhythmus in Unsicherheit und ins Schwanken. Schon Moriz war bemüht, in diese Dinge Klarheit zu bringen und er hat in zwei Gruppen die folgende Rangordnung der grammatischen Redetheile gegeben: I. einsilbiges Substantiv; Adjektiv; Verbum; Interjektion; Adverbium. II. Hülfsverbum; Konjunktion; Pronomen; Präposition; Artikel. Indessen so leicht und sicher kommt man hier nicht durch. Es zeigt sich vielmehr selbst in der prosaischen Sprache hier eine Unsicherheit der Betonung, die dem Bestreben die Wörter nach rhythmischen Gesetzen zu regeln und gleichmässigen Wechsel von Hebung und Senkung herzustellen in die Hände arbeitet. Namentlich wo die Betonung nach dem Sinn gar nicht mehr in Frage kommt, tritt diese Neigung herrschend hervor. Der Satztitel des Nestroy'schen Stückes z. B., der nach sinngemässer Satzbetonung lauten müsste: *einen jux | will er sich máchen,* liest der Wiener mit folgender Betonung vom Theaterzettel: *einen jux will ér sich máchen*; er betont also gerade das enclitische Pronomen, das am wenigsten Accent verträgt, um gleichmässigen Wechsel von Hebung und Senkung zu erzielen. In einem Volkslied finde ich den Vers: *ghörn sie mim jüngsten töchterlein*, obwohl hier die regelmässige Betonung *sie*

*ghörn meim jüngsten töchterlein* auch metrisch passender gewesen wäre. Oder in einem Hexameter: *rings durchsücht. doch kommt, zeit ist es zum áufbruch;* hier steht sogar das stark betonte *zeit* in Senkung und das wenig betonte *ist* daneben in Hebung. Ebenso bei Goethe im Alexandriner: *wirft ér mir étwas vór, fängt ér an, mich zu plágen;* es soll vor der Hand offen bleiben, wie der Vers zu lesen ist, aber die Leichtigkeit, mehrere einsilbige Wörter rhythmisch zu regeln, zeigt auch dieses Beispiel. Der folgende Vers aus der Zueignung kann dreifach betont werden: *dem glücklichen kánn es an níchts gebréchen*, oder *dem glücklichèn | kánn es an níchts gebréchen*, oder *dem glücklichén kann és an níchts gebréchen;* die erste Betonung ist die prosaische, die dem Rhythmus widerstrebt; die dritte die rhythmische, die dem Satz einen leisen, aber nur einen leisen Zwang anthut; die zweite ist die metrische, die dem Sinn und dem Vers gleich gerecht wird. Ebenso der Schillerische Vers, mit dem gesperrt gedruckten, also zu betonenden *vor: es ist behútsamkeit vór der gefáhr*, prosaisch gelesen; *es ist behútsamkeìt vór der gefáhr*, metrisch gelesen; *es ist behútsamkeít vor dér gefáhr*, mit alleiniger Berücksichtigung des Rhythmus. Aus allen diesen Beispielen ergibt sich, dass die Betonung nirgends unentschiedener und schwankender ist, als wo mehrere einsilbige Wörter neben einander stehen. Hier muss sich der Satzaccent selbst in der Prosa oft rhythmische Regelung gefallen lassen.

Die Metrik hat nicht die Pflicht, eine bis ins Einzelne ausgearbeitete Lehre von der Satzbetonung zu geben oder abzuwarten. In der weit überwiegenden Mehrzahl der Fälle hat sie es bloss mit Fragen des Wortaccentes zu thun; d. h. es ist für sie meistens gleichgültig, ob eine Silbe im ganzen Satze stärker betont ist, wenn sie nur den Accent vor den unmittelbar benachbarten Silben hat. Ueber mehr als zwei Takte erstreckt sich die Herrschaft des Accentes im deutschen Verse nicht, der Satzaccent kommt also nur in dipodischen Versen zur Unterscheidung der Icten von den gewöhnlichen Arsen in Betracht. In den Versen mit ungleichsilbigen Versfüssen (z. B. in den Knittelversen) wird man oft in die Noth-

wendigkeit versetzt, stärkere und schwächere Accente nach den Gesetzen der Satzbetonung gegeneinander abzuschätzen, um die Arsen richtig zu erkennen. Am wichtigsten dagegen ist die Satzbetonung dort, wo mehrere einsilbige Wörter zusammentreffen, weil dann nicht bloss die Hauptaccente, sondern auch die Vertheilung der Nebenaccente von ihr abhängt.

Aus der ganzen Betonungslehre ergibt sich nun zunächst, dass die einzigen sicheren Stützen der Satzbetonung die Hauptaccente der Stammsilben sind. Ganz zuverlässig und unantastbar sind zwar auch sie nur in den seltenen Fällen, wo sie in der Mitte der Wörter stehen und durch die Umgebung nach hinten und vorn geschützt sind; aber die Fälle sind doch verschwindend selten, dass ein zweisilbiges Wort seinen Accent im Satze ganz verliert. Jedes einsilbige Wort und jede Ableitungs- oder Endsilbe dagegen kann, je nach der Umgebung, betont oder unbetont sein.

Die letzte Entscheidung über Betontheit oder Unbetontheit fällt aber überhaupt nicht den logischen sondern bloss den physiologischen Gründen zu. Schon die prosaische Sprache strebt nach regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung, nach dem Rhythmus, der dem Sprechenden ja auch eine physiologische Erleichterung gewährt. Denn die Aufeinanderfolge mehrerer gleich stark betonter Silben macht mehrere Expirationsstösse unmittelbar hintereinander nöthig, noch ehe die Luft des ersten ausgeströmt ist: die Aufeinanderfolge mehrerer unbetonter Silben macht den Sprechenden athemlos. Dort entstünde eine Stockung des Athems, hier eine Leere. Dem letzteren Uebelstand wird durch die Nebenaccente begegnet, die meistens auf einem schwächeren Expirationsdruck beruhen, und dort, wo die logische Bedeutung oder der materielle Lautgehalt nicht den Ausschlag gegeben, nach den Anforderungen eines gleichmässig steigenden und fallenden Rhythmus vertheilt werden.

Das Zusammentreffen mehrerer Accente ist nicht immer zu vermeiden. Ich sage *der dónner | róllt | dúmpf | fórt*, weil *fort* als das eigentliche Prädikat den grammatischen Satzaccent hat, *rollt* und *dumpf* aber wegen ihres Vorstellungsgehaltes unent-

behrlich sind, wenn ich die Art des Geräusches fühlbar machen will. Ebenso sage ich einem der nicht weiss, dass der Verstorbene drei Erben hinterlassen hat und dass es Töchter waren: *er hinterliéss ' dreí | töchter*, um deutlich zu bleiben. In beiden Sätzen entsteht eine Stockung zwischen den accentuierten Silben, die dem Sprechenden zwar unbequem, aber aus logischen Gründen unvermeidlich ist und im Sprachgebrauch mit Recht als „Nachdruck" bezeichnet wird, denn jede Silbe hat ihren eigenen Expirationsdruck, ja sogar einen stärkeren, den wir als Expirationsstoss bezeichnen.

Treffen aber zwei betonte Silben zusammen, zwischen denen aus logischen Gründen eine solche Pause nicht möglich ist, dann wird nothwendig eine von beiden herabgedrückt, und es vermag sich zwar der schwächere Accent hinter dem stärkeren, aber nicht vor dem stärkeren zu behaupten. Mit anderen Worten: ein schwächerer Expirationsdruck kann auf einen Expirationsstoss folgen, aber nicht ihm vorhergehen. Dieses Gesetz macht sich in der Wortbetonung so gut wie in der Satzbetonung geltend. Darum ist auch bei zwei Silben zwischen zwei stärkeren Accenten Nebenton nicht auf der ersten, wohl aber auf der zweiten Silbe möglich. Ein sehr lehrreiches Beispiel bilden die einsilbigen Negationen vor Substantiven, wenn sie emphatisch oder logisch betont werden sollen: man will sagen *kein ménsch;* da sich aber die beiden Accente in so unmittelbarer Nähe nicht vertragen, spricht man das *kein* höher, das *mensch* stärker. Nach den Regeln der Wortbetonung und der Satzbetonung wäre in den folgenden Beispielen der erste Bestandtheil bloss schwächer betont als der zweite: *blutárm, tagtäglich, Nord-óst, zeitlébens;* vor dem stärkeren Accent aber verlieren die ersten Silben ihren Accent ganz, sie sind unbetont. In Talvj's Uebersetzung der serbischen Volkslieder heisst es: *beí ihr íst die schwägerìn schön-jána;* die Ableitungssilbe vermag sich also vor der Stammsilbe Geltung zu verschaffen, die unter dem Druck des stärkeren Accentes leidet. Darum verliert auch das Verbum in dem Schlussvers des Tauchers von Schiller seinen Accent ganz: *den jüngling bringt keíne wieder.* In dem Vers aus dem Volkslied *darúm trag ích*

*gross leiden*, wäre *grósses leíden* wegen der Emphase sogar gleich betont; das einsilbige *gross* büsst den Accent ganz ein. Nach den Regeln der Satzbetonung ist in den folgenden Beispielen das Objekt stärker betont als das Verbum: aber in *bórgen macht sórgen* ist es unter dem Druck des unmittelbar darauffolgenden Accentes ganz unbetont, in *blút fórdert blút* vermag sich der schwächere Accent hinter dem stärkeren fühlbar zu machen. Man sagt *stílle, kind* und man sagt *kínderlein, stílle!* Goethe aber lässt den Accent von *kind* unter dem Druck des folgenden Accentes ganz verschwinden: *nur stílle, kind! kínderlein, stílle!* Ebenso im Volkslied: *ér liess schlágen eine brücken.*

Sollen gar drei Accente zusammentreffen, so geht der mittlere Accent in der Wortbetonung wie in der Satzbetonung verloren, oder er wird in den meisten Fällen durch Tonhöhe ersetzt. Darum ist auch eine Silbe zwischen zwei stärkeren Accenten immer unbetont. Also *das ártheil spricht*; aus *ábänderlich* und der betonten Vorsilbe *un-* wird *ùnabänderlich*. Aus den gleichbetonten Substantiven wird *Nórd Nord Wést*. Darum *éndurtheil* bei günstiger Position: *das éndurtheil erfólgt*, aber *das éndùrtheil spricht* nach der vorigen Regel. Darum *das hérz macht schmérz*, wo *macht* ganz unbetont ist. Wenn ich sage *frísch, frómm, fröhlich, frei* so mache ich, durch das *fröhlich* zu taktierendemVortrag bestimmt, eine Pause nach jedem der einsilbigen Wörter, und so kommen alle Accente zur Geltung; dagegen sage ich *frisch fromm frei* ohne Pause bloss mit zwei Accenten. Und auf die gleiche Weise wird auch in Vossens Ilias aus *zum raúb aússtrèckte* im Vers *zum raúb ausstréckte;* aus *(um)hér; só wárd zeus wille vollé'ndet* wird freilich mit Unterdrückung des stärkeren Accentes *(um)hér; so wárd zeus wílle volléndet (só* hat logischen Accent: *wille* und *vollendet* sind Subjekt und Prädikat: zwischen *só* und *wílle* kann nur *ward* einen schwächeren Accent haben, *zeus* ist dem *wille* untergeordnet und verliert den Accent ganz unter dem Druck des stärkeren Accentes): aus *gebót beifàllend* wird *gebót beifállend* u. s. w.

Endlich ist darauf aufmerksam zu machen, dass die Bezeichnung der Wortaccente als Hauptaccent oder Neben-

accent bloss relativ zu verstehen ist: ein Nebenaccent ist schwächer als der Hauptaccent, dem er unterworfen ist. Aber er kann stärker sein als ein anderer Hauptaccent. Der Hauptaccent kann einmal in einem Expirationsstoss, dann wieder in einem blossen Expirationsdruck bestehen. Wenn ich einen Satz mit den Worten schliesse: *keinen blick gönnte,* so hat das Objekt den stärkeren Accent und das Verbum schliesst sich mit einem sehr schwachen Accent fast enclitisch an das Objekt an, obwohl *gönnte* einen Hauptaccent hat. Zwischen Hauptaccenten und (im Satze) stärkeren Accenten und zwischen Nebenaccenten und (im Satze) schwächeren Accenten hat man wohl zu unterscheiden. In grösserer Entfernung von stärkeren Accenten treten auch schwächere deutlicher heraus. Am Beginn des Satzes hat man das Bedürfniss auch bei einer schwächer zu betonenden Silbe kräftiger mit einem Expirationsstoss einzusetzen; am Schlusse des Satzes treten mit der fallenden Tonhöhe auch stärkere Accente in den Schatten.

Zur praktischen Uebung in der Satzbetonung empfiehlt sich der folgende Vorgang: 1) Man setze zuerst die Hauptaccente der Stammsilben in den mehrsilbigen Wörtern fest. 2) Man bestimme dann den Accent der einsilbigen Wörter auf Grund der Regeln für die Satzbetonung. 3) Man vertheile dann nach Massgabe des Lautgehaltes und der Bedeutung der Silben die Nebenaccente. 4) Beim Zusammentreffen mehrerer betonten und unbetonten Silben wird dann nach den oben entwickelten physiologischen Grundsätzen entschieden.

Als Beispiel habe ich den Eingang des Wilhelm Meister auf diese Weise bearbeitet. Dabei bediene ich mich der folgenden Zeichen: 1) der logische oder emphatische Accent wird mit ″ bezeichnet; 2) der grammatische Accent mit ′; 3) der Hauptaccent der Stammsilben mit ˋ; 4) die Nebenaccente mit ˈ. Accente, die bloss fakultativ hervortreten, setze ich in Klammern. Durch Längenstriche zeige ich an, dass zwei Accente durch eine kleine Pause von einander getrennt sind und sich also in jedem Fall neben einander behaupten können. Diese Zeichen zeigen also bloss der Uebung halber das Prinzip an, nach dem der Accent bestimmt

wurde, und sie fallen, wie oben gesagt, nicht ganz mit den Abstufungen der Stärke zusammen. Es bleibt z. B. unbezeichnet, ob ein logisch betontes Wort (") aus dem ganzen Satz oder bloss aus der Wortgruppe hervorgehoben wird.

*Das schaúspiel daùerte sěhr lánge. Die àlte Bárbarà trat eìnigemàl aus fénster und hórchte, ŏb die kútschen nicht rásseln wòllten. Sĭe erwàrtete Màriánnen, ìhre schöne gebíeterìn, die heùte im náchspìele, als jùnger ŏffizíer gekleìdet, das públikùm entzùckte, mit grŏsserer úngedùld als sónst, wènn sie ihr nùr ein màssiges ăbendèssen vòrzusètzen hàtte; dĭesmal sòllte sĭe mit eìnem packĕt überráscht wèrden, das Nórberg, ein jùnger reìcher kaúfmann, mĭt der pòst geschíckt hàtte, ùm zu zeígen, dàss er aùch in dĕr entfĕrnung seìner gelíebten gedĕnke.*

*Bárbara wàr als àlte díenerìn, | vertraúte, | rátgèberìn, | únterhăndlerìn und haúshălterìn im besìtz des réchtes, die Síegel zŭ erŏffnen, | ŭnd auch dìesen ăbend kònnte sie ìhrer neùgìerde ùm so wĕniger wìderstéhen, àls ihr die gŭnst des freìgèbigen líebhùbers mĕhr als sèlbst Mariăunen am hérzen làg. Zu ìhrer grŏssten freúde hàtte síe ĭn dem packèt ein feìnes stück nésseltùch und die neùesten bănder für Màriăunen, für sìch aber ein stŭck kattún, | hálstŭcher | ŭnd ein ròllchen géld gefùnden. Mit wĕlcher neígung, wĕlcher dánkbarkeìt erìnnerte sie sĭch des àbwèsenden Nórbergs! wie lĕbhaft nahm sie sich vór, | aŭch bei Màriăunen seìner im bésten zŭ gedénken, | sìe zu erìnnern, wàs sie ihm schúldig seì, | und wàs er von ìhrer treúe hóffen ŭnd erwárten mùsse.*

*Das nésseltùch, | dŭrch die fàrbe der halb aŭfgeròllten bănder belĕbt, | làg wie ein Chrìstgeschènk | aŭf dem tíschchen; die stèllung des líchtes erhöhte den glànz der gábe; álles wàr in órdnung, àls die álte den trìtt Mariànneus aŭf der tréppe vernàhm | ŭnd ihr entgégeneìlte. Aber wie sĕhr verwúndert tràt sie zurŭck, | àls das weìbliche ŏffiziérchen, òhne aŭf die liebkòsungĕn zu áchten, sìch an ìhr vorbeídrăngte, mit ŭngewöhnlicher hást und bewégung in das zímmer tràt, | fèderhùt und dègen aŭf den tísch warf, | ùnrùhig aŭf und níeder gìng | ŭnd den feìerlich àngezŭndeten líchtern keìnen Blíck gönnte.*

Man gestatte mir die folgenden Erläuterungen. Im ersten Satze ist *dauerte sehr lánge* Prädikat; *sehr* hat den dominierenden Accent, hinter dem sich der schwächere Accent des Prädikats zu behaupten vermag. Im zweiten Satze ist *trat ans fénster* Prädikat, das Verbum *trat* hat sich also, ohne grammatischen Accent, bloss mit seiner Umgebung zu messen; unmittelbar vor dem Wortaccent *(einigemâl)* verliert es den Accent völlig und der Nebenton in *Barbarâ*, begünstigt durch die Redepause, trägt über das Verbum den Sieg davon. Der Nebenaccent in *ob die* und *Sie er(wartete)* ist fakultativ, aber am Beginn des Satzes, wo man stärker einsetzt, wahrscheinlich. *rásseln wòllten* ist Prädikat, *wollten* tritt als Hülfszeitwort zurück. Im folgenden Satze enthält das Objekt *Mariánnen* die neue Aussage; *heute im nachspiele* ist Eine Wortgruppe, *das publikum entzückte* ist ohne Emphase gesagt, gleich *spielte*, daher das Objekt betont und nicht *entzückte*. Der logische Accent auf *grösserer* hält sich natürlich innerhalb der Wortgruppe und ist nicht stärker als der Hauptaccent in *úngeduld*. Die Konjunktion *wenn* ist vor den darauf folgenden Fürwörtern betont, der Accent tritt am Anfang des Satzes stärker hervor. *Nur* gehört nicht zu *mässiges* sondern zu *abendessen* (der Sinn ist: diesmal hatte sie ihr noch etwas ganz anderes vorzusetzen); darum ist *abendessen* nicht bloss als Prädikat betont, sondern es beherrscht den ganzen Satz. Im folgenden Satz könnte das Pronomen *sie* in der poetischen Sprache den Nebenaccent haben, weil es der vorhergehenden Flexionssilbe und der folgenden Präposition lautlich und logisch überlegen ist. *Diesmal* und *packet* haben als Gegenstück zu *sonst* und *abendessen* im vorigen Satz den logischen Accent, *überrascht* hat den grammatischen Accent als Prädikat. *(Mit der) post* hat als nebensächliche Bestimmung nur den Accent, der ihm als Begriffswort unter Verhältniswörtern zukommt; Prädikat ist *geschickt*. Unter den zahlreichen einsilbigen Wörtern des letzten Satzes sind die Konjunktion *dass* und *auch* vor dem Pronomen *er* und der Präposition mit dem Artikel *in der* betont. *Entfernung* und *gedenke* heben sich beide

durch den Gegensatz. das letztere ist ausserdem Prädikat. *Gelichten* hat nur gegenüber *seiner* grammatischen Accent.

Im zweiten Abschnitt ist *war im besitz des réchtes* Prädikat; das Hülfszeitwort *war* hat sich mit seiner Umgebung abzufinden: es ist die dritte von vier Silben, die zwischen zwei Accenten stehen; die letzte kommt nicht in Betracht, weil sie vor dem Hauptaccent nicht den Accent erhalten kann: die vorhergehenden *réchtes* sind Ableitungssilben — also erhält *war* den Nebenaccent. Die logischen Accente in *diesen àbend* (nicht *diesen àbend*, weil *dieser ábend* = heute, *dieser ábend* = *heute abend*) und *wĕniger* sind natürlich Gruppenaccente, der letztere daher nicht stärker als der Accent auf dem Prädikat *widerstĕhen*, zu dem das *um so wĕniger* gehört. Ebenso ist *gunst* nur gleich stark mit dem die Gruppe beherrschenden *liebhabers* betont; im zweiten Theil des Satzes korrespondieren ebenso die gleichen Accente *mĕhr* und *Mariănnen*. Man beachte, wie der Name *Marianne* je nach der Position einmal mit Nebenaccent auf der ersten Silbe, dann wieder mit tonloser erster Silbe erscheint. In *grössten freude* natürlich wieder gleich starke Accente. In *ein feines stück nésseltùch* ist zunächst *stück* nach dem Paradigma *eine flàsche wein* schwächer betont als *nesseltuch*; vor dem Hauptaccent der ersten Silbe wird es noch mehr herabgedrückt und verliert seinen Accent ganz, vgl. *ein glas wässer*. Dagegen in *ein stück kattún* vermag sich der schwächere Accent vor der unbetonten ersten Silbe des Stoffnamens wohl Geltung zu verschaffen. In diesem Satze sind die Nebenaccente wiederholt unsicher und schwankend. Zwar kann man nur lesen *hätte sie in dem packĕt*, weil sich das Pronomen dem Accent des Verbums unterordnet. Aber im folgenden könnte man auch *bänder für Mariănnen* lesen, ja sogar *nésseltùch und die*, weil die enge Zusammengehörigkeit der Satztheile eine Pause nach *nesseltuch* nicht gestattet. *Mariănnen* und *sĭch* sind wieder durch den Gegensatz logisch gehoben und an das stark betonte *sich* schliesst sich *aber* enclitisch, ohne Accent, an. Im folgenden Satze sind die beiden *welche* wieder logisch betont, aber nicht stärker als die zugehörigen Substantiva; in dem parallelen zweiten Satze gehört der ver-

wunderte Ausruf bereits zur Situation und es heisst nicht *wie lébhaft*, sondern *wie lébhaft*, das *wie* verliert unter dem Druck des stärkeren Accentes seinen Ton ganz. Hier sind wiederum die Nebenaccente schwankend: bei einer schwächeren Pause nach vor könnte man lesen *auch bei Mariännen. Im bésten* ist nur nähere Bestimmung, nicht Prädikat. Die Objektssätze mit *was* enthalten das zweite, parallele Prädikat zu *gedénken:* es ist als ob stünde *seiner zu gedénken, sie an ihre schúldigkeit und an seine hóffnungen zu erìnnern.* Der Gegensatz *was sie ihm schuldig sei* und *was er hoffen müsse* ist latent und darf nicht aufdringlich hervorgehoben werden.

Im dritten Abschnitt ist wiederum *lag auf dem tischchen* Prädikat; das Verbum *lag* hat also keinen grammatischen Accent und hat sich bloss als Begriffswort mit seiner Umgebung abzufinden. Das Particip *belebt* ist logisch betont, aber nicht stärker als das Substantivum *(nesseltuch);* untergeordnet ist ihm *durch die fárbe der . . . . bänder,* mit aufsteigendem Accent; dem Substantivum *bänder* wiederum ist *halb aufgerollt* untergeordnet. Hier ist zunächst festzustellen, dass *halb* bloss begleitender Zusatz ist, denn es handelt sich nicht darum, dass die Bänder halb aufgerollt waren, sondern dass sie überhaupt aufgerollt waren; *halb* ist also dem Accent von *áufgerollten* untergeordnet und verliert seinen Accent unmittelbar vor dem Hauptaccent ganz, *aűfgeròllten* dagegen ist logisch betont, jedoch nicht stärker als das Substantivum *bänder.* Im folgenden Satz ist *erhöhte* Prädikat, *den glanz der gabe* (vgl. oben *belebt*) gehört zu den Voraussetzungen. In dem Temporalsatz liegt die neue Mittheilung, das Prädikat, in *den tritt Mariannens auf der tréppe*, also in dem Objekt, das aus mehreren Gliedern mit aufsteigender Betonung (Paradigma *spinnerin am kreúz*) besteht. Den grammatischen Accent des Prädikats hat also *tréppe;* die früheren Bestandtheile und das Verbum haben sich mit ihrer Umgebung als Begriffs- oder Verhältnisswörter abzufinden. Die Nebenaccente sind hier wieder unsicher, man könnte lesen *und ihr entgégeneilte, sich ăn ihr vorbeídrängte;* dagegen ist *über* am Beginn des Satzes stärker betont. Der logische Accent auf *sehr* ist natürlich nicht stärker als der Accent

des dazugehörigen Verbums; *wie séhr* mit aufsteigender Betonung: wie *so só* u. s. w. Ebenso *ungewöhnlicher hast* gleich stark betont. In dem letzten Satzgefüge sind namentlich die Prädikate und die ganz verschiedenartige Betonung der Verba lehrreich. Die Prädikate sind: *in das zimmer trat, auf und nieder ging, hut und degen auf den tisch warf, keinen blick gönnte.* Man sieht aus den beiden letzten Beispielen, wie das Objekt einmal logisches Prädikat sein kann, das andere Mal wieder nicht: nicht dass sie Hut und Degen auf den Tisch warf, sondern dass sie die Sachen überhaupt (gleichviel was) auf den Tisch warf, will der Dichter sagen: umgekehrt aber erhält in *keinen blick gönnte* das Verbum erst durch das Objekt den richtigen Sinn. In allen diesen Fällen hat also das Verbum nicht den Accent des Prädikates, und doch ist es einmal betont und das andere Mal wieder nicht. Da es nicht das logische Gewicht des Prädikates in Anspruch nehmen darf, hat es sich mit seiner Umgebung zu vergleichen. In allen Fällen steht das Verbum am Ende des Satzes, vor einer deutlichen Pause: es kommt also nur die vorhergehende Silbe in Betracht. In *zimmer trät, nieder ging* kann es als Silbe mit vollem Vokal durch seinen Lautgehalt leicht über die vorhergehende Flexionssilbe siegen. In *keinen blick gönnte* dagegen, vermag sich der schwächere Accent hinter dem stärkeren nur schwer zu behaupten; je fester und gewöhnlicher die Verbindung zwischen Objekt und Verbum ist, um so mehr wird sich hier der Accent des Verbums an das Objekt anlehnen (vergl. die ähnlichen Verbindungen von Verben mit Hülfszeitverben *überräscht wérden, geschickt hätte*). In *auf den tisch warf* endlich kann von einem schwächeren Accent keine Rede sein, da die dritte Silbe fehlt.

## DER VERSACCENT.

Die Anforderung, die der Rhythmus in Betreff des Accentes stellt, lautet so: jeder gute Takttheil muss stärker betont sein als der schlechte.

Daraus folgt, dass die Versaccente mit den Hauptaccenten zusammenfallen müssen. Denn da der Hauptaccent

im Deutschen fest auf der Stammsilbe steht, so würde im andern Falle die Hebung durch den Versaccent, die Senkung durch den Wortaccent gehoben werden, und die Rivalität der Accente den Rhythmus gerade unmöglich machen. Damit ist aber nicht zugleich das Gegentheil erlangt: nicht jeder Hauptaccent braucht Versaccent zu sein, er kann auch als Senkung neben einer im Satz viel stärker betonten Silbe stehen.

Das Verhältniss zwischen Hebung und Senkung kann also durch die natürliche Betonung auf folgende Weise hergestellt werden:

starker Satzaccent : Hauptaccent
Hauptaccent : Nebenaccent
Nebenaccent : unbetonte Silbe.

Natürlich gelten auch die Verbindungen der stärkeren Accente mit noch schwächeren: z. B. starker Satzaccent: unbetonte Silbe.

Aber die Arsen sind nicht alle gleichwerthig, sondern sie unterscheiden sich in stärkere und schwächere, in Icten und gewöhnliche Arsen. In manchen Versmassen werden Icten an festbestimmten Stellen gefordert. Hier macht also der Rhythmus die weitere Anforderung: die Icten müssen auf betonte Silben fallen, die auch in Prosa einen stärkeren Accent vor andern betonten voraus haben. Das Verhältniss des Ictus zur gewöhnlichen Arsis wäre also auf folgende Weise herzustellen:

starker Satzaccent : Hauptaccent oder Nebenaccent
Hauptaccent : Nebenaccent.

Am deutlichsten wird der Rhythmus ausgesprochen sein, wenn die Icten aus im Satze stark betonten Stammsilben, die Arsen aus Hauptaccenten, die Thesen aus unbetonten Silben bestehen, dann trifft der rhythmische Accent mit dem prosaischen völlig zusammen und es besteht kein Widerstreit zwischen beiden. Weniger kräftig ist er schon, wenn Nebenton und unbetonte Silbe als Arsis und Thesis neben einander stehen: *tret ich noch jetzt mit schaúderndèm gefühl;* hier tritt der vorletzte Takt schon minder stark heraus, es ist wie wenn sich in der Musik der Takt bloss in die Begleitung, in die linke Hand oder in das Orchester zurückgezogen hat.

Es werden ferner nicht alle bei der natürlichen Betonung eines Verses hervortretenden Accente als Teten und Arsen im Verse verwendet. Der beste Vers ist der, in dem die stärkeren Accente die Träger des Versrhythmus sind, in dem also kein stärkerer Ton im Verse neben einem schwächeren unterdrückt und kein schwächerer neben einem stärkeren ungebührlich gehoben ist.

Und hier drängt sich uns zum andern Male der Begriff der Mittelzeit zur Beachtung auf. Denn auch die Vertreter der sog. quantitierenden Metrik, wenn sie von Längen, Kürzen oder Mittelzeiten reden, verstehen ja nicht bloss die Quantität darunter, die Dauer; sie machen die Länge und Kürze nicht sowohl von der physischen Beschaffenheit der Silben abhängig als von der geistigen Bedeutsamkeit. Klopstock war der erste, der die Bedeutung betont hat; Moriz, Voss und Wilhelm Schlegel sind ihm gefolgt. Bei ihnen spielt auch die Lehre von den Mittelzeiten eine grosse Rolle. Später haben Weber 1834 und Enk 1836 den Versuch gemacht, sie ganz abzuschaffen. Auch Scherer räth, sie zwischen Hauptton und Nebenton zu theilen, den Rest von zweifelhaften Silben aber nur an solchen Stellen des Verses (?) zu brauchen, die für den Rhythmus wenig entscheiden. Aber dieser Rest zweifelhafter Silben sind dann eben die Mittelzeiten.

Wir haben zunächst wiederum den doppelten Begriff der Mittelzeit zu beachten: 1) Silben, die zwischen betonten und unbetonten die Mitte halten, muss es natürlich geben, da ja der Accent etwas relatives ist und eine feste Grenze zwischen betonten und unbetonten Silben nicht existiert. Aber Voss versteht 2) darunter Silben, die unter Umständen „lang“ oder „kurz“ gebraucht werden können. Und auch das kommt natürlich oft genug vor. Denn der Accent ist relativ und eine Silbe kann je nach der Umgebung einmal in Hebung, dann in Senkung gebraucht werden. Ja, dort wo der Satzaccent nicht sehr deutlich ausgesprochen ist, können auch einsilbige Wörter in Hebung oder in Senkung gebraucht werden; ich kann sagen *bist dú es nicht* oder *bist du es nicht; klímm ich zu dír* oder *klimm ich zu dír; wénn ich vór dir erscheíne* oder *wenn ich vor dír erscheíne*. Aber für

die Metrik ist die Lehre von den Mittelzeiten ganz entbehrlich: denn jede Silbe, auch eine Stammsilbe, kann einmal betont und dann (unmittelbar vor einem stärkeren Accent) wieder unbetont sein, d. h. jede Silbe kann „lang“ oder „kurz“ gebraucht werden. Ganz anders dagegen in der antiken Metrik, in der es sich natürlich allein um die Quantität handelte. Dort ist die Mittelzeit etwas Absolutes und sie betrifft ganz bestimmte Silben; im Deutschen ist sie etwas Relatives, das von der Umgebung abhängt und nur von Fall zu Fall zu entscheiden ist. Im griechischen Vers ist die Mittelzeit an gewisse Versstellen gebunden; im deutschen kommt eine ähnliche Forderung nicht in Betracht, weil die Quantität überhaupt geringere Bedeutung hat.

Die Uebereinstimmung zwischen der natürlichen Betonung und der Versbetonung wird am pünktlichsten in den Knittelversen beobachtet; am unsichersten ist sie in den antikisierenden Massen mit vorgedrucktem Versschema, die nicht nach dem Gehör sondern nach gewissen metrischen Prinzipien gedichtet sind und wo namentlich bei mehreren aufeinanderfolgenden Einsilblern oft ein Schwanken entsteht. Adolf Schlegel will in der Uebergangszeit das folgende Schema so wiedergeben:

´ ◡ | ´ ◡ ◡ – | ´ ◡ ◡ – | ◡ ´

*Ich sah | wie wir vor dem | auf ein Oran gen blatt*

Aber der Rhythmus ist so wenig sicher ausgesprochen, dass man den Vers viel eher so lesen wird, wie der erste Fuss andeutet, nämlich als jambischen Alexandriner:

◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ –

Oder in Klopstocks Ode:

◡ ◡ – ◡ | ◡ ◡ – ◡ | ◡ ◡ –

*Wenn der Schimmer von dem Monde dann herab*

◡ ◡ – ◡ | ◡ ◡ –

*In die Wälder sich ergiesst;*

bei dem ruhigen, feierlich langsamen Tempo, den der Vortrag dieser Verse verlangt, stellt sich viel eher der folgende Rhythmus ein:

– ◡ | – ◡ | – ◡ ´ ◡ | – ◡ ´ –

– ◡ ´ – ◡ | – ◡ | – .

Aber die beständige Uebereinstimmung von Wort- und

Versaccent, die Gleichförmigkeit eines beständig korrekten Rhythmus würde in manchen Dichtungsgattungen auch wieder Eintönigkeit oder Monotonie zur Folge haben. Je kräftiger der Zug des Rhythmus ist, um so mehr verleitet er zu skandierendem Vortrag. Auch hier macht sich neben der Regel das Bedürfniss nach Freiheit und Abwechslung geltend. Unsere Dichter vermeiden oft geflissentlich die Uebereinstimmung von Vers- und Wortaccent; und es sind dann drei Fälle möglich:

1. Der Dichter weicht zu Gunsten der Versbetonung von der natürlichen Betonung ab, der Versaccent herrscht. Hans Sachs hat vielleicht noch gelesen: *einén jungén schoenén studénten.* In der modernen Metrik ist das wohl seltener der Fall, als in der älteren: wir schlagen den Sinn höher an als den Rhythmus und werden den Widerstreit beider im recitierenden Vortrag eher durch schwebende Betonung (s. unten) auszugleichen suchen, als den Wortaccent verletzen. Dichter aber, die im Bunde mit der Musik arbeiten, gestatten sich jede Abweichung von der natürlichen Betonung, namentlich Arndt, den man niemals als Zeugen für die Wortbetonung hätte aufrufen sollen. Seine daktylischen Rhythmen sind von so grosser Kraft, dass sie die prosaische Betonung einfach mit sich fortreissen: *wér soll dein hüter sein? sprích, vater Rhéin! Mögen dich wáll und schanz, máy dich vor stürmen ein diamántner kranz hüten und schírmen? Ách nein! durch félsenburg dringet die list hindurch, sólches scheint nie genug, gégen den wélschen trug.* Noch schlimmer: *tréues und deútsches herz, tiefer in érnst und scherz, dás ist die maúer! treúes und deútsches herz, bléibt auf die daúer. Bréchet die schwérter klein, reisset die wálle ein, schleifet die félsenburg — mít diesem fécht ichs durch!* Fast jedes Mal ist in dem pseudodaktylischen Reime der Accent verletzt und auch sonst noch oft genug, wie die gesperrten Worte zeigen. Es charakterisiert diese Dichtungen, dass es weniger darauf ankommt, was man sagt, als dass man es in schwungvollen Rhythmen sagt. Auch an den Geisterchören des Faust kann man übrigens die hinreissende Kraft des daktylischen Rhythmus beobachten.

II. Der Dichter weicht zu Gunsten der Wortbetonung von der Versbetonung ab, der prosaische Accent bleibt im Rechte. Die ältere Metrik hat dafür den Ausdruck gebraucht: der Dichter schiebt andere Versfüsse (z. B. Trochäen in Jamben) ein; besser bezeichnen wir die Sache, wenn wir von einem versetzten Versaccent reden.

Es erscheint auf den ersten Blick befremdend, dass der Dichter auf solche Weise seinem eigenen rhythmischen Gefühl entgegenarbeiten sollte. Doch lässt sich die Sache selbst mit unzweifelhaften Beispielen belegen. Am deutlichsten sprechen wohl solche Verse, in denen der Dichter selbst ein Wort als im Satze betont durch gesperrten Druck hervorhebt, im Verse aber als Senkung verwendet:

*Sie will ich úm mich háben, Móndekár,*
*Es ist Behútsamkeit vor dér Gefáhr.*

Unzweifelhaft liegt ferner Versetzung vor im ersten Fuss des Verses:

*Naht dér Poët, ér kám aus weíter Férn.*

oder, den Wortaccent betreffend, in folgenden Verseingängen:

*Weibchén, o sieh den Ségen . . .*
*Nenné mich nicht . . .*
*Preisé dein Glück . . .*
*Abgésetzt würd' ich . . .*
*Goldén und rósig géhen . . .*

In allen diesen Fällen kann man zweifellos nur nach dem natürlichen Accent lesen. Und dasselbe ist auch der Fall, wo der Dichter aus höheren künstlerischen Absichten den Rhythmus verletzt; man darf nicht lesen:

*Zwar die gewáltge Brúst und dér Titánen*
*Kraftvólles Márk war seiner Sóhn' und Énkel*
*Gewisses Érbtheil;*

sondern:

*Zwár die gewáltge Brúst, | únd der Titánen*
*Kráftvolles Márk | wár seiner Sóhn und Énkel*
*Gewisses Érbtheil*

nicht:

*Wér aushárret, wird gekrönt.*

sondern:

*Wer áushárret, wird gekrönt.*
*Wo áuswelnen kánn verbórgen* (Lenau)

oder, mit versetzter Betonung nach der Cäsur, bei dem

Schallenberger, einem österreichischen Dichter des XVI. Jahrhunderts:

*kan zin in feär entzindt | schmélzen und bréunen;*

und bei Goethe:

*denn jéde schûld | rächt sich auf érden.*

Moriz hat geradezu empfohlen, den fünffüssigen Jambus mit einem Trochäus d. h. mit einer stärker betonten Silbe zu beginnen. Bekanntlich lieben Goethe und Schiller starkbetonte Silben am Anfang; bei Goethe findet sich versetzte Betonung oft auch noch nach der Cäsur. In den Jamben der Zueignung kommt versetzte Betonung sehr häufig vor, aber immer nur im ersten Fuss oder unmittelbar nach der Cäsur; also genau wie in dem obigen Beispiel aus der Iphigenie. Es kommen ferner nur die leichtesten Fälle vor. Denn nicht alle Fälle sind so schwer, wie die obigen *nennt, abgesetzt* u. s. w., wo anstatt des vom Verse geforderten ⏑ ⏓ gerade das umgekehrte ⏓ ⏑ gesetzt wird. Leichter ist der Fall schon, wenn ⏓ –, also ein sinkender Spondeus, eintritt; denn dann ist der Accent der ersten Silbe nicht so deutlich ausgesprochen und der Rhythmus nicht so entschieden fallend, als beim Trochäus: *strāfbár erschein ich únd ich kánn die schúld.* Noch leichter, wenn die beiden ersten Silben lang sind und aus selbständigen Wörtern bestehen; dann entscheidet der Satzaccent, der, wie wir wissen, gerade in diesem Fall auch schon in der Prosa schwankend ist. Je weniger ausgesprochen er ist, um so leichter ist natürlich die versetzte Betonung zu ertragen: *tret ich noch jétzt* und *trét ich noch jétzt* sind schon in Prosa wenig deutlich unterschieden. Der leichteste Fall aber liegt bei beginnenden Einsilblern dann vor, wenn das erste Wort von dem zweiten durch eine kleine Pause isoliert ist. Darum kommen Befehle, Aufforderungen, Anreden, oder im Satze starkbetonte Wörter gerade an dieser Stelle im fünffüssigen Jambus so häufig vor: *Lies, hiér an diésem stein steht éine grábschrift; wahr sei der ménsch; mein sei die grósse árbeit dieser nácht*; es kommt aber hier noch häufiger schwebende Betonung (s. unten) vor, indem die erste Silbe, welche den Befehl, die Anrede u. s. w. enthält, höher gelegt, die zweite dagegen stärker gesprochen wird. Folgt auf ein

einsilbiges Wort ein zweisilbiges, dann wird der Rhythmus erträglicher sein, wenn die erste Silbe des letzteren kräftig hervortritt: *halt! lében dénn um lében séi der preis!;* weniger erträglich, wenn die erste Silbe schwach betont ist: *gleich éinem schátten úm sein éigen gráb.* Bei Goethe in der Zueignung finden sich nur versetzte Betonungen bei einsilbigen Wörtern, also bei wenig entschiedener natürlicher Betonung.

Leitet uns der Dichter in allen diesen Fällen selber an, von dem strengen Versrhythmus abzuweichen, so entsteht nun die Frage, in wiefern wir einen solchen Vers noch als rhythmisch betrachten dürfen, da doch weder die Arsen noch die Quantität eingehalten sind? Unvollkommen in rhythmischer Hinsicht, nicht in metrischer, bleibt ein solcher Vers natürlich immer. Was aber hat er mit andern Versen gemein? Zunächst nur die gleiche Silbenzahl; dann aber das Zusammentreffen von Wort- und Versaccent an einzelnen Stellen des Verses, aber keineswegs in allen Fällen, wo der Versrhythmus Hebung verlangt. So in Versen wie die folgenden: *kénnst du mich nícht? sprách sie mit éinem múnde*; oder in dem Alexandriner: *wírft er mir étwas vór, | fängt er án, mích zu plágen.* Hier ist die Anzahl der Hebungen die vom Versschema geforderte; aber auch darin kann eine Abweichung stattfinden. Also auch das, wie im französischen oder im italienischen Vers, wo die Anzahl der Hebungen gleichfalls nicht bestimmt ist; Jordan hat den Schauspielern geradezu gerathen, sich beim Vortrag der fünffüssigen Jamben bloss an den Wortaccent zu halten und sich um den Versaccent gar nicht zu kümmern. Dies ist natürlich zu weit gegangen, aber ohne Abweichungen von dem regelmässigen Rhythmus kommt weder der Dichter noch der Schauspieler in den Versmassen mit gleichmässigem Wechsel von Hebung und Senkung aus. In Knittelversen oder in freien Rhythmen wären so starke Versetzungen des Accentes unmöglich; der Rhythmus würde nicht bloss beeinträchtigt, sondern ganz aufgehoben, man würde ihn beim Lesen gar nicht herausfinden.

III. Der Dichter erwartet, dass der Widerstreit zwischen Wort- und Versaccent von dem Vortragenden ausgeglichen wird; in diesem Fall bleibt weder der Versaccent noch

der Wortaccent im Besitz, sondern es entsteht eine schwebende Betonung. Es schwebt die Betonung zwischen dem Versaccent und dem Satzaccent, zwischen künstlichem und natürlichem Rhythmus; oder was dasselbe ist: zwischen der von dem Verston und der von dem Satzton betroffenen Silbe. Eine Stockung des Rhythmus wird an solchen Stellen immer eintreten durch das Zusammentreffen zweier Accente, des Versaccentes und des Wortaccentes. Man kann sie nur bis zu einem gewissen Grade vermeiden, indem man die Tonhöhe und die Tonstärke, die sonst untrennbar mit einander verbunden sind, auf künstliche Weise von einander trennt. Dadurch, dass man die in der Thesis stehende Silbe etwas höher ausspricht, wird das Gefühl grösserer Tonstärke erregt und den Anforderungen des prosaischen Accentes Genüge geleistet; die in Arsis stehende Silbe tritt dann, trotz ihrem geringeren Accent, in dem Verse kräftiger hervor, und damit wird auch dem Bedürfniss der Verses genug gethan. In dem Vers: *ist ein sturmfestes dach in diesen zeiten* soll *sturm* trotz dem Hauptaccent in der Verssenkung und *fest* mit dem Nebenaccent in der Hebung stehen. Ich werde nicht *sturmféstes* sagen, wie der Vers verlangt; aber ich werde den Nebenaccent auf *fest* durch ein zweites Ansetzen und einen kräftigeren Expirationsstoss stärker zur Geltung bringen. Oder in dem Verse: *freiheit ruft die vernunft, freiheit die wilde begierde* werde ich nicht nach dem Versrhythmus *freiheit*, aber auch nicht mit der prosaischen Betonung *freíheit* lesen, und zugleich auch nach des Dichters Absicht das wilde Freiheitsgeschrei onomatopoëtisch zum Ausdruck bringen, indem ich zwischen den beiden Betonungen zu vermitteln trachte. Auch in *erlkönigs töchter am düsteren ort* betone ich die zweite Silbe *kö(nigs)* stärker als im prosaischen *érlkönig*. Sogar bei schwach ausgesprochenem Satzaccent kann man die Mitte halten: *eine braut war ich im geiste,* nicht *wár ich* und nicht *war ích*, sondern der Accent bleibt zwischen den beiden Wörtern in der Schwebe. Bei modulationsfähigem Organ kann man es in der Kunst der schwebenden Betonung sehr weit bringen. Charlotte Wolter ist eine Meisterin darin: in dem Vers aus der Sappho *du*

*grünt kein baúm* etc. weiss sie das *kein* so hoch zu legen, dass es fast als betont erscheint und dennoch den Versrhythmus nicht stört. Wir weichen auch in der Prosa dem Zusammentreffen mehrerer Accente in demselben Worte oder im Satze öfter durch schwebende Betonung aus, als man bisher beobachtet hat.

Unzweifelhaft liegt schwebende Betonung bei widerstreitendem Wort- und Versaccent am nächsten und immer wird der Vortragende instinktiv das Bedürfniss fühlen, den Widerstreit so viel als möglich auszugleichen. Die Kunst Verse zu sprechen beruht nicht auf dem Vortrag des Versschemas, sondern auf der Fähigkeit, dem Versaccent und dem Sinne möglichst gleich gerecht zu werden. Die metrische Wissenschaft aber hat sich über die Natur eines jeden einzelnen Falles genaue Rechenschaft zu geben; denn nur dann kann sie mit einiger Sicherheit ihre Beobachtungen anstellen. Dass man es versäumt hat, sich in diesem Punkt völlige Klarheit zu verschaffen, ist ein Krebsschaden unserer besten metrischen Untersuchungen. Von einem Verse wie der: *es ist behútsamkeit vor dér gefáhr*, pflegen unsere Gewährsmänner zu sagen: „hier steht eine betonte Silbe in Senkung". Mit dieser Formel aber, die auf dem Papiere wohl ins Auge leuchtet, aber im gesprochenen Vers und für das Ohr eine Unmöglichkeit ist, schiebt man die Entscheidung einfach von Pontius auf Pilatus, denn entweder ist die Silbe (wie in Prosa) betont, dann steht sie im Verse wohl an der Stelle, wo eine Senkung stehen sollte, aber thatsächlich ist sie keine Senkung. Oder sie bleibt (wie es der Versrhythmus verlangt) unbetont; dann ist sie eben keine betonte Silbe, sondern sie sollte nur in Prosa betont sein. Jede metrische Untersuchung beruht auf dem gesprochenen Vers, und das Objekt der Untersuchung ist in diesem Fall erst dann gegeben, wenn ich mich dafür entscheide: ob das Wort *vor* nun thatsächlich betont werden soll oder nicht? Unsere Metriker aber schreiten zur Beurtheilung eines Verses vor, ehe sie den Vers selber gehört haben. Ein anderer, nicht minder seltener und gleich schlimmer Fall ist der folgende. In Schillers Wallenstein heisst es; *hier der feld-*

*marschall wèiss um méinen willen.* Man kann hier *féldmarschall* oder *feldmárschall* lesen. Liest man *féldmarschall,* so hat man einen anomalen Vers mit ganz trochäischem Rhythmus: *hier der féldmarschall | wèiss um méinen willen.* Der Vers ist rhythmisch unregelmässig, metrisch betrachtet aber ausserordentlich wirksam. Aller Augen sind mit Spannung auf den Helden gerichtet, der dann mit entsprechender Geberde die entscheidende und doch nicht sogleich entscheidende Antwort gibt. Der Vers fällt durch seinen abweichenden Rhythmus heraus und wirkt verblüffend, wie die Worte des Helden. Man kann aber, dramatisch und metrisch minder gut, aber rhythmisch vollkommener auch lesen: *hiér der feldmárschall | weiss um méinen willen;* die Betonung *feldmárschall* ist (bei Titeln) auch in der Prosa geläufig. Liest man den Vers so, dann ist natürlich ausser dem ersten Fuss rhythmisch und metrisch gar nichts zu bemerken. Unsere metrischen Untersuchungen aber buchen zuerst die Betonung *feldmárschall* als die minder häufige; dann aber auch die Vertauschung eines Jambus im zweiten Fuss mit einem Trochäus: eine Vertauschung, die natürlich gar nicht vorhanden ist, wenn ich *feldmárschall* lese. Entweder das eine oder das andere, aber nicht beides zugleich. Entweder ist der Fall bloss für die Betonungslehre von Interesse, deren Regeln ja immer noch nicht mit der wünschenswerthen Sicherheit fixiert sind; oder er ist metrisch von Wichtigkeit, dann kommt die Betonung nicht in Betracht.

Man ist gewohnt, sich in zweifelhaften Fällen aus statistischen Zusammenstellungen Raths zu erholen, wie der Dichter das eine oder das andere Wort betont wissen will. Solche Sammlungen sind ohne Zweifel nützlich und unentbehrlich; sie können, aber sie müssen nicht beweisen. Denn es ist nicht zu bestreiten, dass die Dichter dort, wo zwei Betonungen möglich und üblich sind, sich oft unmittelbar hinter einander einer verschiedenen Betonung ja sogar einer verschiedenen Aussprache bedienen. In den Goethischen Versen z. B. *wer wissenschàft und kùnst besítzt, hat auch religión; wer diese beiden nicht besítzt, der hábe réligión,* ist das Wort *religion* das eine Mal viersilbig, das andere Mal dreisilbig *(religjon)* gebraucht: das erste Mal nach den

Gesetzen der fremden Sprache *(relígio)*, das zweite Mal nach den Gesetzen der deutschen *(rèligión)* betont. Ebenso wird das Wort *freiheit* in dem oben citierten Schillerischen Hexameter *(freiheit ruft die vernunft, freiheit die wilde begierde)* einmal mit ausgesprochenem Accent auf der ersten Silbe, dann wieder mit schwebender Betonung gebraucht. Auch der Satzaccent gestattet schon in Prosa häufig wechselnde Betonung. Der Vers aus dem Wallenstein: *es kánn nicht sein, kann nicht sein, kánn nicht sein* ist rhythmisch und metrisch vollständig tadellos; denn der dreimal widerkehrende Satz wird jedes Mal mit verschiedener Betonung gesprochen: zuerst ruhiger mit dem stärkeren Accent auf *sein (es kánn nicht sẽ'n)*, in dem Sinne von *es ist nicht;* dann heftiger mit dem Accent auf *nicht,* als ob Max das, was doch ist, durch die kräftige Verneinung ungeschehen machen wollte; und endlich, mit losbrechendem Zorn, selbst die Möglichkeit zurückweisend: *kẽ'nn nicht sein.* Dass namentlich beim Parallelismus und beim Kontrast die aus stilistischen Gründen wiederholten Wörter das zweite Mal den Accent verlieren und daher trotz ihrer syntaktischen Gleichstellung das eine Mal in der Arsis, das andere Mal in der Thesis gebraucht werden können, ist beim Satzaccent bemerkt worden: *sínd wir eine armée von christen, sínd wir türken, sind wir ántibaptísten;* oder *heisse magíster, heisse dóctor gár.*

Schwieriger ist die Entscheidung in manchen anderen Fällen. Wenn Lessing im Nathan schreibt: *ihr háht mir állerdíngs etwás vertraút,* soll man da *étwas* oder *etwás* lesen? ich vermuthe das letztere, denn *etwas* und *etwelcher* werfen auch das *et-* ab und weisen damit auf die Betonung des zweiten Bestandtheiles hin. Oder wenn es bei Schiller heisst: *freúnde, és gab glücklichere zeíten*, so sagen wir in Prosa wohl eher *glücklìchere* als *glücklichère,* aber der Unterschied des Accentes ist ein so geringer und kaum wahrnehmbarer, dass wir, getragen von dem Rhythmus, unwillkürlich in die letztere Betonung fallen: dagegen können wir bei Lenau nur lesen *eine únglückliche liebe.* Am schwierigsten sind natürlich die Fälle zu entscheiden, wo bei der Aufeinanderfolge mehrerer Einsilbler schon in Prosa schwankende

Betonung herrscht: aber *wóhnst du nicht auf den flúren?* würden wir heute nicht als Jamben lesen: *wohnst dú nicht aúf den flúren?*; und ebenso wenig, ohne den musikalischen Vortrag, würden wir die Verse Luthers: *Führ uns, Hérr, in Versúchung nicht,* ‖ *wénn uns der böse Geist* | *ánficht* als Jamben empfinden.

## VERWENDUNG DER WÖRTER IM VERSE.

In diesem Paragraphen, der nur die praktische Anwendung des in den beiden vorigen Kapiteln Auseinandergesetzten enthält, sollen als Beispiele einige typische Fälle herausgegriffen werden, die ich nach den Paradigmen bezeichne.

1. ***breítetè*** (´ ⏑ ⏑); dreisilbige Wörter, meistens aus Stammsilbe und Ableitungs- oder Flexionssilben bestehend, mit möglichem Nebenaccent auf der dritten Silbe. Ueber ihre Verwendung im Vers entscheidet die Position. Vor einer betonten Silbe werden sie daktylisch gebraucht, mit Hauptaccent auf der Stammsilbe und mit unbetonten Nebensilben: *breítete kléider.* Vor einer unbetonten Silbe tritt der Nebenaccent hervor und die nebentonige Silbe ist in der Hebung sogar beliebt: *breítetè geründer, schrécklichèr errácht;* nicht so gut erscheint die Betonung schon dann, wenn die folgende Silbe einen stärkeren Lautgehalt hat: *schrécklichèr mein hérz.* Auch im Versschluss und im Satzschluss, wo sich der Accent immer stärker fühlbar macht, sind solche Hebungen beliebt: *wie ich es wár, wenn ich entwáffnetè.* Für Hebungen, auf denen die Ictus ruhen, erscheinen sie zu schwach: in gewöhnlichen Arsen aber sind sie zu allen Zeiten gebraucht worden und sogar im Reime. Nicht bloss im XVII. Jahrhundert findet man *eítelès, richtetè, wáchendèr, göttinnèn, régungèn, himmlischès, jünglingèn, séhnlichès, freúndlichès* trotz dem Widerspruch der Theoretiker sogar in der Cäsur des Alexandriners. In der Uebergangszeit reimen Postel *schmeichelté : schmárchetè* und Günther *prédigèr : Hérr.* Auch im XVIII. Jahrhundert gestatten sich fast alle Dichter Reime wie *tráurigès : fröhlichès, zärtlichèr : Hérr, zufriedenèn : denn*, sogar *schríftlichè : éh.* In Wielands Jamben findet man den Nebenaccent in Hebung vermieden: aber

Lessing gebraucht ihn sowohl im Versschluss des fünffüssigen Jambus als in der Cäsur des Alexandriners. Man hat aber beobachtet, dass in weitaus den meisten Fällen nicht das nebentonige *-è*, sondern eine Konsonanz *(-èn,- èr)* das Wort schliesst; *-èn, -èr* gilt offenbar für stärker als *-è (glaúblichèn, hérrlichès)*. Bei Goethe kommt diese Betonung schon in den Jugendwerken im ganzen nur selten vor; und ein Fall wie *von ihren fittigen | gift unserm frieden* gehört nicht hierher, denn hier liegt offenbar Verletzung des Versaccentes durch das starkbetonte Wort *gift* vor. Im Briefwechsel mit Schiller beanstandet Goethe einmal in der Phädraübersetzung die oftmalige Verwendung „von zwei kurzen Silben als Jambus“ *([brei]tetè)*: er muss aber zugeben, sie selber nicht entbehren zu können.

Der Fall ist an sich ganz unanstössig und entspricht den Gesetzen der natürlichen Betonung, so lang die mittlere Silbe der nebentonigen an Lautgehalt nicht überlegen ist. Bedenklicher dagegen wird er, sobald die mittlere Silbe der nebentonigen an Quantität überlegen ist: *kóstbarèn, bündnissè*. Hier ist der Nebenton weniger entschieden: *dén man ábsichtlich liess fállen* ist kein guter Vers. Aber auch Klopstock sagt: *dann tréten wír mit hóhem schrítt auf leíchnamèn umhér*. Goethe: *die éignen graúsamèn begíerden án*. Schiller: *ist dás gefährlich fúrchtbarè; zu séiner freúndschaft únd genóssamè*.

2. ***Erlkönig*** (⏑ ⏑ –); dreisilbige Wörter von dieser Form (Kompositionen aus einem einsilbigen Bestimmungswort oder einer Vorsilbe und zweisilbigem Grundwort) werden von jeher so im Verse verwendet, dass die erste Silbe, trotzdem sie nach den Gesetzen der natürlichen Betonung den Hauptaccent hat, in Senkung, die zweite dagegen in der Versbebung steht: also *erlkönig, vorséhung, vorläufig, gleichgültig, dienstfértig, briefiásche*. In diesem Falle ist die zweite Silbe eben nicht bloss eine entschiedene Länge, sondern sie hat auch den Nebenton: und schon in der Prosa ist hier Versetzung des Accentes leicht möglich, wobei aber die erste Silbe wie bei schwebender Betonung höher gelegt wird. Dem XVII. Jahrhundert, das den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung zum Gesetz machte, bereiteten solche Wörter natürlich zuerst Schwierigkeiten; und da man sich nicht für den

Ton auf der ersten oder auf der zweiten Silbe entscheiden konnte, rieth man Wörter wie *obsiegen, grabschriften, sanftmüthig, holdselig* u. a. im Verse ganz zu vermeiden. Später aber sind sie mit dem Versaccent auf der zweiten Silbe namentlich im Auftakt beliebt: *erlkönigs töchter am düsteren ort; wohlthätig ist des feuers mächt*, wobei natürlich der Vortrag durch schwebende Betonung auszugleichen sucht. In dem zweiten Auftritt der Iphigenie kommen vier Beispiele unmittelbar hinter einander vor *(missgünstig, vorsätzlich, rückhaltend, sorgfältig)*. Die künstliche Betonung neben der natürlichen findet man in dem sangbaren Volksreim: *und áls der grossváter die grássmutter náhm, ‖ da wár der grossváter ein bräútigám.*

Als Daktylen dagegen können Wörter wie *érlkönig* nur dort ohne Anstoss gebraucht werden, wo die Taktdauer nicht in Frage kommt. Klopstock hat sich bekanntlich in der ersten Zeit solche Daktylen unbedenklich gestattet, später nicht mehr. Irrthümlich aber hat er und mit ihm seine Schule darin eine Verletzung des „Tieftones" gesehen. Von Seiten des Accentes betrachtet ist *érlkönig* zwar kein so guter „Daktylus" als etwa *breítete*, weil das Uebergewicht der Hebung über die Senkung nicht so stark ist. Aber ich brauche auch den Nebenaccent nicht zu unterdrücken, um den Versaccent hervortreten zu lassen; denn der Hauptaccent ist dem Nebenaccent immer noch sehr überlegen. Nicht um die Verletzung des Wortaccentes, sondern um die Verletzung der Dauer handelt es sich: die mittlere Silbe wird entweder der natürlichen Prosodie zu Liebe länger gehalten, als der Versakt verträgt, oder sie wird dem Versakt zu Gefallen kürzer gesprochen, als die natürliche Prosodie zulässt. Voss und W. Schlegel haben daher solche Versfüsse im Allgemeinen besser vermieden; nur in oft gebrauchten und durch den Gebrauch abgenutzten Verbindungen ist die Quantität so abgeschwächt, dass man kaum einen Anstoss nimmt: *grossmutter* wird auch in der Prosa entweder als Daktylus oder als Spondeus gesprochen *(grossmuttr)* und ist darum auch im Hexameter zulässig, nicht aber *grossrüter*.

3. Derselbe Fall liegt vor, wo immer in dreisilbigen

Wörtern eine nebentonige und lange Ableitungssilbe oder Stammsilbe auftritt. Also Wörter wie ***váterlànd,*** *heíligthùm, bräútigàm;* ***bússfèrtig,*** *fórtreìssen, wáhrheìten; hìmmelán,* ***überáll.*** Also bei den Formen ´ ⏑ ⏓, ´ ⏓ ⏑, ⏓ ⏑ ´. Sie können in empfindlichen Versmassen nicht als Daktylen gebraucht werden, obwohl Verletzung des Accentes nur in dem letzten Fall vorliegt: *hìmmelán,* wenn die natürliche Betonung streng beibehalten wird, oder *übereílt* wo in der That die Umkehrung des Versfusses, steigender Rhythmus an Stelle des fallenden gesetzt ist. Aber in allen andern Fällen handelt es sich zunächst um die Quantität. An einem Daktylus *húldigung* haben Goethe und Schiller mit Recht niemals einen Anstoss genommen, denn die ganz abgeschwächte Endung *-ung* hat keine berücksichtigenswerthe Quantität; *bräutigam* dagegen will Brücke nur in solchen Fällen als Daktylus gelten lassen, wo kein Konsonant darauf folgt. Dass der Nebenaccent in daktylischen Versen kein Hinderniss sein kann, ergibt sich schon daraus, dass er hier gar nicht vorhanden ist: denn auf einen Daktylus *húldigung, bräutigam* muss wieder ein Daktylus oder fallender Spondeus folgen, also eine betonte Silbe, so dass der Nebenaccent verschwindet: *húldigung (liebender völker).* Aber auch in *wahrheiten, fortreissen, bussfertig* (´ ⏓ ⏑) handelt es sich bei daktylischer Verwendung zunächst um eine Frage der Quantität. Nichts würde mich hindern dem Nebenaccent sein Recht werden zu lassen, wenn nicht die Taktdauer wäre. Sie zwingt mich allein, die zweite Silbe in *wahrheiten, fortreissen* schneller zu sprechen, als die natürliche Quantität zulässt; und damit ist, bei dem Wechselverhältniss zwischen Accent und Quantität, als Folge natürlich auch eine Beeinträchtigung des Accentes gegeben. Als reine Daktylen sind also solche Wörter, solange ihre Quantität ungeschwächt ist, im Hexameter nicht zu verwenden; aber auch die Vertheilung auf zwei Takte bereitet Schwierigkeiten. Denn ´ ⏓ ⏑ kann wohl in *bussfértig, fortreissen* als – | ´ ⏑, aber *wahrheíten,* mit betonter Ableitungssilbe, ist schon bedenklich. Bei ´ ⏑ | ⏓ aber hat man den doppelten Uebelstand: einen trochäischen Versfuss anstatt eines daktylischen und dann für den folgenden Fuss eine nebentonige, also

schwache Hebung. Am günstigsten steht es verhältnissmässig mit ⏑ – ⏑, als ⏑ – | ⏑ zu verwenden; aber auch hier ist *himmel'án* besser zu verwenden als *über|eílt*, weil das Begriffswort *himmel* einen besseren Trochäus gibt als die Präposition *über* mit ihrem schwächeren Lautgehalt und Accent. Bei solchen Schwierigkeiten begreift man die Weitherzigkeit unserer Klassiker im metrischen Gebrauch solcher Wörter: sie haben die rhythmische Vollkommenheit dem Sinn geopfert, den das strenge Gesetz zu unterbinden drohte.

4. ***Meerflut, Deutschland*** werden seit Klopstock und Voss sowohl mit dem Accent auf der ersten als mit dem auf der zweiten Silbe im Verse gebraucht. Voss bezeichnet *meerflút, deutschlánd* als schleifende oder als geschleifte Spondeen. Spätere Anhänger der antikisierenden Richtung sind dann weiter gegangen und Minkwitz, der Schüler Platens, will nicht bloss die versetzte Betonung in Wörtern wie *deutschlánd, grundsátz, auskúnft* im Verse allein gelten lassen, sondern er verlangt sie sogar bei Ableitungssilben aus abgestorbenen Wortstämmen *(-heit, -keit, -sal, -thum)*, wie schon Voss gelegentlich *schwachheít, kargheít* betont und sich W. Schlegels Tadel zugezogen hatte. Minkwitz will ferner die steigende Betonung nicht auf den Hexameter und Pentameter beschränkt sehen, sie soll wie so oft bei Platen auch in Vertretung des Anapäst Anwendung finden: *tief bébt mein hérz und erschrickt angstvóll; es ergríff wahnsínn in des zélts hofraúm; aufseúfzen wir laút.* Der masslose und unverständige Gebrauch solcher Betonungen rief eine Gegenwirkung hervor. Schon Enk tadelt den Hexameter Platens *bleiben der stolz deutschlands, bleiben die perle der kunst.* Asmus hat sich als treuer Wächter des Wortaccentes dagegen erklärt. Aber in Wahrheit kommen solche Betonungen nicht bloss bei Voss und Platen in antiken Versmassen vor, sondern auch bei Lessing *(grausám)* und Schiller *(wahrheít)* im fünffüssigen Jambus vor. Ja Hamerling, der sich dieselbe Betonung erlaubte, hielt seinen Widersachern das Volkslied entgegen, das selbst am Versschluss, im Reim, sich eine solche Abweichung vom Wortaccent gern gestattet: *ich wóllt einmal recht früh aufstéhn; Graf Friedrich wóllt ausreíten; müssen dórt anhören, | mit seúfzern únd mit zähren*

oder in der Mautnerischen Bearbeitung des beliebten Deklamationsstückes von François Coppée Der Strike der Schmiede: *das auge späht, die hánd zugreift* (im Reime).

Es liegt hier ein Fall von schwebender Betonung vor. Voss verlangt ausdrücklich, dass dem Hauptton an Stelle der Thesis beim Vortrag sein volles Recht an Dauer und Ton werde, dann sei diese Betonung kraftvoller als die gewöhnliche. Kraftvoller natürlich, denn es werden beide Silben gehoben; aber auch rhythmisch unvollkommener, denn die Stockung, die durch das Zusammentreffen der beiden Accente in Senkung und in Hebung entsteht, schädigt den Rhythmus. Wie bei der schwebenden Betonung überhaupt, so wird man auch hier beim Vortrag durch Trennung der Tonhöhe von der Tonstärke auszugleichen suchen, und in der Thesis durch den höheren Ton das Gefühl der Stärke erzeugen, ohne der Arsis Schwierigkeiten zu bereiten, die dann mit der vollen Tonstärke einsetzt.

Nach Eduard Hoffmann entzieht eine lange unbetonte der benachbarten Haupttonsilbe immer an Kraft des Accentes: der Luftstrom kann sich nicht auf sie konzentrieren, sie hat ein Luftquantum an die folgende Länge abzugeben. In *deútschland* macht sich also auf der ersten Silbe kein so starker Accent fühlbar als etwa in *deútscher,* daher wird auch seine Versetzung um so weniger auffallen, je schwerer und wichtiger die zweite Silbe ist. Die zweite Silbe ist aber in Kompositionen schwerer und wichtiger als in Ableitungen und sie ist am schwersten in solchen Kompositionen, die durch den Gebrauch noch nicht abgenutzt, also ungewöhnlich sind. Neue und ungewöhnliche Kompositionen, wie sie Voss liebt, gestatten also von vorn herein die Versetzung des Accentes leichter, als längst gebräuchliche Kompositionen; und diese wiederum leichter als die Ableitungen. Ob aber die Versetzung in einem bestimmten Fall möglich ist, das lässt sich bei einem zweisilbigen Wort nicht so von vornherein, sondern nur aus der Umgebung im Satze entscheiden. Folgt hinter *meerflut* oder *deutschland* eine schwachbetonte oder unbetonte Silbe (das ist z. B. im Hexameter, in den Anapästen oder im Auftakt des Jambus der Fall), dann hat die zweite Silbe Nebenaccent

und Versetzung ist eben so leicht möglich wie in den Wörtern nach dem Paradigma *erlkönig*. Folgt aber eine starkbetonte Silbe, dann sinkt die zweite Silbe fast bis zur Tonlosigkeit herab und die Versetzung des Accentes wird, z. B. im Pentameter, nur bei einer entschiedenen Pause möglich. Ich wähle als Beispiele die zwei oft citierten Verse Vossens und Platens. In dem Hexameter des ersteren *brausender steigt meerflut im orkan* . . . . . handelt es sich zunächst um den Accent des Verbums *steigt* im Verhältniss zu *meerflut*. Wird voraussetzungslos mitgetheilt, dass die *meerflut* zu steigen beginne und wird *brausender* als Komparativ der Verstärkung (nicht der Vergleichung) gefasst, so wäre das Subjekt und das Verbum gleich stark betont; war von der Meerflut die Rede und wird nur von ihrem Steigen neu berichtet, so ist *steigt* stärker betont als *meerflut;* war von dem Steigen der Meerflut die Rede und wird nun mitgetheilt, dass sie noch brausender (Komparativ der Vergleichung) gestiegen sei, dann ist nicht mehr *steigt* sondern *braúsender steigt* logisches Prädikat, und *steigt* büsst seinen schwächeren Accent unter dem Druck des stärkeren ein. Es sind also folgende Fälle der natürlichen Betonung möglich, wenn wir den Vers an und für sich, ausser dem Zusammenhang, betrachten:

1) *braúsender steigt meérflùt im orkán*
2) *braúsender steïgt meérflùt im orkán*
3) *braŭsender steigt meérflùt im orkán.*

Von diesen Fällen sind die beiden ersten ganz ohne Anstoss: denn auch in der natürlichen Betonung verschwindet bei dem Zusammentreffen dreier Accente der mittlere, d. h. er wird durch Tonhöhe ersetzt. Unmöglich dagegen ist der dritte Fall, weil das im Satze schwachbetonte *steigt* vor dem Hauptaccent *meér-* den Ton fast ganz einbüsst: dadurch wird nicht bloss der Rhythmus im zweiten Fuss *(steigt meér-)* völlig verkehrt, sondern es macht sich auch die Tonstärke in *meér-* so kräftig fühlbar, dass die zweite Silbe nicht dagegen aufkommen kann; der natürliche Rhythmus ist hier: *braŭsendèr steigt meérflut ím orkán.*

In dem Platenischen Pentameter: *bleíben der stólz deutschlánds,* | *bleíben die pérle der kúnst,* stehen in der natürlichen

Betonung zwei gleich starke Silben neben einander *(stólz | deútschlands,* nach dem Paradigma *des Hérrn wille)* und nach *deutschlands* folgt eine deutlich fühlbare Pause (Cäsur). Wir haben also ´ | ´ – ; und wie sich in ganzen Wörtern von den Formen ´ ˆ ˘ *(bündnisse)* und ´ – ˆ *(vórurtheil)* die Neigung bemerkbar macht, dem Zusammentreffen von Haupt- und Nebenaccent auszuweichen, und regelmässigen Wechsel von betonten und unbetonten Silben herzustellen (also ´ – ˆ), so ist das auch beim Zusammentreffen zweier gleich starker Accente in verschiedenen Wörtern der Fall. Die Neigung zur Accentversetzung besteht und sie wird dadurch verstärkt, dass der Accent auf der langen Stammsilbe *-lands* und noch dazu vor der Pause kräftiger zur Geltung kommen kann. Auch in den Volksliedern finden wir die versetzte Betonung genau in derselben Weise am Versschluss, hier sogar im Reime: *ich will heut mórgens früh aufstéhn.*

Ganz unerträglich dagegen ist der folgende Hexameter; und zwar nicht bloss, wie Voss meint, weil der Versrhythmus an der empfindlichsten Stelle, unmittelbar vor dem Versschluss, geschädigt ist, sondern auch aus anderen Gründen. *Súchst du das höchste der dínge, so glaúbst du gewíss: herrscháft seis.* Hier ist *herrschaft* ein im Satz hochbetontes Wort und die Versetzung des Accentes auf die schwächere Silbe fällt um so mehr auf, als sie ganz unnöthig ist, denn die beiden starken Accente auf *gewíss* und *hérrschaft* werden durch eine Pause getrennt und können sehr gut neben einander bestehen, ein Rücken des Accentes ist hier kein Bedürfniss der natürlichen Betonung. Und es wird der natürliche Accent nicht bloss einmal verletzt, sondern zweimal: denn die in der Prosa unbetonte Silbe *-schaft* wird nicht nur über die Stammsilbe *herr-* gehoben, sondern auch über das stärker betonte *seis.* Dasselbe ist in dem anderen Hexameter der Fall: *wénn wir erfórschen die wélt und die ménschheit, náht reichthúm uns;* auch hier verstösst die Betonung *reichthúm* nach zwei Seiten, gegenüber der Stammsilbe und gegenüber dem folgenden *uns.* Ebenso schlecht ist der folgende Hexameter in Vossens Ilias: *áber zumeíst den atréiden, den zwéen heerfürsten der völker.* Die natürliche Betonung

der Worte *zween heerfürsten* wäre – ⏑ ⏑ –, denn *zween* ist nach den Regeln des Satztones den *heerfürsten* untergeordnet und es verliert unter dem Druck des stärkeren Accentes seine Tonstärke ganz. Diese natürliche Betonung ist zugleich völlig rhythmisch, denn der schwächere Accent auf *fürsten* vermag sich nach dem Hauptaccent auf *heér* ganz leicht fühlbar zu machen. Es besteht also kein rhythmisches Bedürfniss von der Wortbetonung abzuweichen. Die Versbetonung bringt bei Voss dagegen nicht weniger als drei Uebelstände mit sich: das unbetonte *zween* wird gehoben, die betonte Stammsilbe *heer-* wird herabgedrückt und das nebentonige *-fürst* wird zum Hauptaccent. Die prosaische Betonung ist also ohne rhythmischen Grund dreimal hinter einander verletzt.

In rein trochäischen oder rein jambischen Versen können Wörter wie *meerflut, deutschland* (– –) natürlich unbedenklich als – ⏑ oder – | ⏑ gebraucht werden; nicht aber, bei ungeschwächter Quantität, im Verein mit einer folgenden Kürze als Daktylen oder als Anapäste in antiken Versmassen. Auch hier handelt es sich nur um die Quantität; denn der Nebenaccent, der in diesem Falle auf die zweite Länge zu stehen kommt, ordnet sich dem Hauptaccent ohnedies unter. Schon Moriz will *ánmuth* nur in Verbindung mit einer vokalisch anlautenden Kürze als Daktylus gelten lassen: also *ánmuth und*, aber nicht *ánmuth zu;* auch bei den zweisilbigen Wörtern mit Ableitungssilben von grossem Lautgehalt unterscheidet er *wahrheit um* als möglichen, von *wahrheit zu* als unmöglichem Daktylus. Nach Brückes Messungen sind die Ableitungssilben *-schaft, -uth, -thum, -lings, -rücks, -wärts, -seits* hier nicht zu brauchen: Moriz verbietet auch *-bar, -haft, -heit, -lein, -sal, -sam,* ausser vor vokalisch anlautender Silbe. Die Silben *-lich, -sal, -zig* dagegen gibt auch Er frei und *schicksal des* ist auch für ihn ein ganz unanstössiger Daktylus. Voss und W. Schlegel haben die strenge Regel aufrecht erhalten und befolgt. Goethe und Schiller dagegen gebrauchen alle Klassen solcher Wörter ohne Bedenken, sowohl die Stammsilben als die stärksten Ableitungssilben: *grünet der | ölbaum, es | keimt lustig die köstliche saat; in der gebirge schlucht senkt sich der | bérgmann hin ab.*

5. Die sog. molossischen Wörter finden nach ihrer vierfachen Form auch eine verschiedene Verwendung im Verse: a) Simplex + sinkender Spondeus *(**énd-ùrtheil**, kriegs-aùfruhr, aúfmèrksam)* kann im Vers als *éndùrtheil* oder als *éndurtheìl* Verwendung finden, also ´ | ` – oder ´ – | `, wobei natürlich auch die Position in Betracht kommt. Aus ´ ` – kann wieder mit versetztem Accent und schwebender Betonung – | ´ – werden, nach Analogie des zweisilbigen *meerflút*. b) Sinkender Spondeus + Simplex: ***míttags-màhl**, séhnsuchts-vòll;* kann nur als ´ – | ` verwendet werden. Denn das im österreichischen vorkommende *mittágmahl* ist Voss unbekannt, der es ausdrücklich verbietet, dafür aber *ehrfúrchtsvoll* gelten lässt. c) Simplex + steigender Spondeus: ***haús-arzneì*** nur als ´ – | ` zu gebrauchen. d) Steigender Spondeus + Simplex: ***arznéi-buch***; nur als – | ´ – zu brauchen, mit der ersten Silbe als Länge in Thesis.

6. Wörter, in denen drei kurze Ableitungs- oder Flexionssilben auf die Stammsilbe folgen, können als ´ ◡ ◡ ◡, oder als ´ ◡ | ` ◡, oder als ´ ◡ | ` ◡ gebraucht werden, je nach dem Tempo des Vortrages, der bei grösserer Beschleunigung schwache Accente zurück-, bei grösserer Verlangsamung schwache Accente hervortreten lässt; *beséligende rúh* oder *beséligènde rúh, húldigùngen*. Die Komparative *fröhlichere, artigere, blühendere* können als ´ ◡ ◡ ◡, als ´ ` ◡ ◡ oder als ´ ◡ | ` ◡ gelten. Noch mehr Kürzen treten bei den Komparativen der Participien neben einander: *peínigenderen gesang* kann ´ ◡ ` ◡ ◡ ◡ ´ oder ´ ◡ ` ◡ ◡ ◡ ´ vorstellen. Ebenso würden in dem Goethischen Vers: *da rüttelten sie sích, da schüttelten sie sích* und in dem Jordanischen *plütscherten mit den schweífen und plaúderten geschwätzig* bei langsamem Vortrag Nebenaccente zum Vorschein kommen, die das durch den Takt geforderte rasche Tempo unterdrücken kann: *da rütteltèn sie sích, da schütteltèn sie sích; plütschertèn mit den schweífen und plaúdertèn geschwätzig.*

7. Einsilbige Wörter sind, wenn sich nicht sogleich am Eingang ein starker emphatischer oder logischer Accent bemerkbar macht, metrisch unbestimmt, bis ein zweisilbiges Wort den Rhythmus deutlich erkennen lässt. In dem Vers: *wohnst*

*du nicht noch auf einer von den fluren* entscheidet erst das Wort *fluren* über steigenden oder fallenden Rhythmus. Bei der Aufzählung gleichbetonter paralleler Wörter, wo kein Wechsel von stärker und schwächer betonten Silben, daher auch kein Rhythmus entsteht, liegt einer jener Fälle vor, wo der Versrhythmus die unentschiedene natürliche Betonung regelt. Die Wörter *Preis, Lob, Ehr', Ruhm, Dank, Kraft* kann ich ebenso gut mit fallendem Rhythmus *(preis, lob, ehr, ruhm, dank, kraft)* als mit steigendem lesen *(preis, lób, ehr, rúhm, dank, kráft)*. Erst wenn eine schwächer betonte Silbe dazu kommt, ist bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung der Rhythmus entschieden: *preis, lób, ehr, rúhm, dank, kráft und mácht; frisch, fromm, frölich, frei.* In den Versmassen wo kein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung herrscht, ist man auch hier auf den Satzaccent angewiesen und man wird lesen: *frisch, frómm, frölich, frei;* auch hier stehen unsere Knittelverse der natürlichen Betonung näher als etwa die Jamben. Am Anfang eines Gedichtes oder Verses werden solche parallele Einsilbler daher am besten vermieden, denn der Rhythmus ist erst aus den folgenden oder vorhergehenden Verszeilen zu erkennen. Wie ich den folgenden Vers zu lesen beginnen soll, bleibt zweifelhaft, bevor ich den Rhythmus des zweiten kenne: *preis, lob, ehr, ruhm, dank, kráft und mácht ‖ sei dem erwürgten Lámm gesúngen.* Dagegen ergibt sich der Rhythmus der folgenden Zeilen Fischarts schon aus dem ersten Vers: *in Déutschland blühen um und um, ‖ so wächst freud, fried, ehr, preis und ruhm.* Im XVII. Jahrhundert gebrauchte man darum die einsilbigen Wörter ganz willkürlich, und dichtete ganze Sonette in parallelen Einsilblern, die man beliebig vertauschen konnte (daher „Wechselsatz" genannt). Durch Verwechslung von Accent und Länge entstand dann der falsche Satz Ramlers, die einsilbigen Wörter seien von gleichgültiger Quantität.

8. Zweisilbige Wörter können im Verse ohne Accent gebraucht werden, so gut wie einsilbige Stammwörter in der Thesis stehen können. Am häufigsten ist das bei den auch in der Prosa schwachbetonten zweisilbigen

Formen von *ein* und den Partikeln *aber, oder, über* der Fall, obgleich Voss diesen Gebrauch in Bausch und Bogen. W. Schlegel wenigstens bei *einer* verbietet. Entscheidend ist natürlich auch hier die Umgebung: zwischen zwei starken Accenten verschwinden die Accente spurlos: *da hátten die dréi einen séltsamen traúm.* Aber auch satzunterthänige Wörter können auf diese Weise jeden Accent verlieren: *heisse magíster, heisse dőctor gár; sind wir türken, sind wir ántibaptísten;* zwischen den gesteigert betonten Wörtern und Silben *magister — doctor, türken — antibaptisten* verschwindet hier das bloss aus rhetorischen Gründen wiederholte Verbum mit dem enclitischen Pronomen. Solche in parallelen Sätzen wiederholte Wörter sind die echtesten Mittelzeiten: in Knittelversen, wo der Satzton entscheidet, sind sie unbetont, bei regelmässig wechselnden Hebungen und Senkungen werden sie gehoben.

## IV.

# DER VERSFUSS ODER DER TAKT.

### DIE VERSFÜSSE.

Die geringste rhythmisch-musikalische Einheit ist der Versfuss oder der Takt (lat. pes, gr. *ποῦς*). Er besteht aus dem guten und aus dem schlechten Takttheil, aus der Hebung und aus der Senkung. Aber nicht jeder Takttheil muss durch eine Silbe ausgefüllt werden; die Senkung kann auch durch eine Pause vertreten sein oder ganz fehlen.

Der romanische Vers beruht nicht auf dem Takt; hier ist die kleinste metrische Einheit der Halbvers bis zur Cäsur oder der ganze Vers. Auch im Deutschen kommen solche Verse vor; aber der Vortragende wird hier immer trachten auszugleichen und die Takte herzustellen. In Versen wie *denn jéde schúld | rächt sich auf érden* oder *éine únglückliche líebe* oder *es íst behútsamkeit | vór der gefáhr* wird man immer durch Dehnung des ersten und durch Beschleunigung des zweiten Taktes zwischen *schuld | rächt sich auf* | und *un | -glückliche* | und *keit | vor der ge-* | auszugleichen suchen und den Takt, der hier nicht mehr auf regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung beruht, durch die Taktdauer zu sichern trachten, denn nur der Stümper liest *éine únglückliche líebe.*

Für die Metrik ist Takt und Versfuss im Grunde einerlei. Aus der doppelten Herkunft der Versarten und aus der Geschichte der metrischen Studien hat sich der Gebrauch ergeben, bei den antiken Versen und überall wo sich die gleichen

Taktformen regelmässig entweder unmittelbar nach einander oder in fest bestimmten Zwischenräumen wiederholen, namentlich also auch bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung, von Versfüssen, bei den nationalen Versen mit unregelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung und bei den gesungenen Versen von Takten zu reden. Bei den Volksliedern, bei den freien Rhythmen, bei den Knittelversen redet man daher von Takten, nicht von Versfüssen. Hier ist die Ausfüllung der Takte freigegeben, bei den Versfüssen dagegen ist die Anzahl der den Takt füllenden Silben bestimmt.

Die einfachste Form des Versfusses ist die, wo jeder Takttheil durch eine Silbe ausgedrückt ist; der Versfuss ist daher mindestens zweisilbig. Der Takt dagegen kann auch einsilbig sein, wie in der Musik oft eine Note den ganzen Takt ausfüllt. Die Quantität wird dann sorgfältiger beobachtet und die Note kräftiger angeschlagen. Auch in unseren Knittelversen und freien Rhythmen müssen die guten Takttheile kräftiger hervortreten, weil die Senkung auch fehlen darf; das Hervortreten der Arsen aber setzt wiederum eine deutlich ausgesprochene natürliche Betonung, das Hervortreten der stärker und das Zurücktreten der schwächer zu betonenden Silben voraus.

In der Musik, die über eine viel grössere Scala von Accentunterschieden gebietet als der recitatorische Vortrag, giebt es sogar fünf- und sechszeitige Takte: der gute Takttheil kann so kräftig betont werden, dass er im Stande ist vier bis fünf schlechte Takttheile zu tragen. Auch im Griechischen Vers giebt es fünf- und sechssilbige Versfüsse. Im Deutschen vermag eine Hebung kaum mehr als zwei, höchstens bei stark ausgesprochenem Satzaccent auch drei oder vier Senkungen zu tragen. Bei langsamem oder pathetischem Vortrag aber macht sich sogar bei drei Silben zwischen zwei Accenten schon die Neigung fühlbar, eine vor den übrigen, je nach ihrem geistigen oder materiellen Gewicht und je nach der Position, stärker hervortreten zu lassen. Die Frage, wie viele Senkungssilben im deutschen Verse möglich sind und welche Versfüsse überhaupt vorkommen, kann nicht auf Grund in der Sprache

wirklich vorhandener oder gar zu metrischen Zwecken künstlich gebildeter Einzelwörter beantwortet werden; sondern nur auf Grund von Untersuchungen, denen ganze Sätze zu Grunde gelegt werden und bei denen auch auf das Tempo und den Nachdruck des Vortrages Rücksicht genommen wird. Dann fragt es sich: welches ist die grösstmögliche Entfernung zweier Hauptaccente von einander, eines Hauptaccentes vom Nebenaccent? u. s. w. Berücksichtigt man dabei, dass das zufällige und gelegentliche Auftreten einer grösseren Figur für die Metrik ohne Bedeutung ist, weil sich die Versfüsse in regelmässigen Abständen wiederholen müssen, so wird man zu dem Resultat kommen: wir haben im Deutschen wohl ab und zu drei- und viersilbige Takte, aber nur zwei- und dreisilbige Versfüsse. Die übrigen werden nur ausnahmsweise durch einen künstlichen oder erkünstelten Vortrag hervorgebracht oder sie kommen in den antikisierenden Metren vor, wo sie eigentlich bloss für das Auge im Schema leben, für das Ohr aber entweder auf kürzere reduciert werden müssen (*schön ist | mutter na'tur, | deiner er findung | pracht*, nicht *schön ist | mutter natur | deiner erfin dung pracht*) oder wie in vielen Klopstockischen Silbenmassen gar kein Leben gewinnen.

In der Musik ist ferner das Verhältniss der den Takt ausfüllenden Töne zu einander in Bezug auf die Dauer durch die Noten genau geregelt. Es füllt entweder 1) jede Note gerade einen Takttheil aus, dann besteht der zweizeitige Takt aus zwei, der dreizeitige Takt aus drei gleichen Noten u. s. w. Oder 2) es werden mehrere Takttheile in eine Note zusammengefasst, deren Dauer dann zwei, drei u. s. w. Takttheile in Anspruch nimmt; oder es werden umgekehrt einzelne Takttheile in halbe, viertel, achtel, sechzehntel u. s. w. Noten gespalten, die zusammen aber immer die Dauer des Takttheiles ausfüllen. Die Integrität der einzelnen Takttheile ist hier also noch immer gewahrt. 3) Es können aber auch gerade Takte eine ungerade Gliederung erfahren und umgekehrt ungerade Takte eine gerade Gliederung: im zweizeitigen Takt können drei Noten (Triolen $\overset{3}{\overline{\bullet\,\bullet\,\bullet}}$) an die Stelle von zwei Vierteln, und im dreizeitigen Takt können zwei Noten (punktierte Noten $\bullet\!\cdot\;\bullet\!\cdot$) an die Stelle von drei Vierteln treten. Hier

ist die Integrität der Takttheile aufgehoben, hier wird ein Takttheil zwischen mehrere Noten getheilt, die einmal je $^2/_3$, das andere Mal je $1^1/_2$ Takttheile füllen. Man hat es darum noch nicht mit incommensurablen Grössen zu thun: denn man braucht die Takttheile nur auf eine kleinere Einheit, z. B. auf Sechstel zu reducieren, so nehmen im Zweivierteltakt die Viertel je drei, jede von den Triolen zwei Einheiten in Anspruch; im Dreivierteltakt die Viertel je zwei, die punktierten Noten je drei Einheiten.

Sollte dieser rhythmischen Gliederung der Takte auf natürlichem Wege mittels der Quantität der Silben entsprochen werden, so wären die Voraussetzungen die folgenden: es müssten alle Längen unter einander vollkommen gleich sein und alle Kürzen unter einander: die Quantität dürfte unter dem Einfluss des Accentes keine Veränderung erleiden, betonte und unbetonte Silben, Längen und Kürzen müssten die gleiche Dauer haben und die Quantität der Wörter müsste in der Satzunterthänigkeit dieselbe sein wie im Satzton; es müsste ferner zwischen den Längen und Kürzen ein konstantes und unveränderliches Verhältniss (z. B. wie das von 2 : 1) bestehen. Alle diese Bedingungen sind, wie wir wissen, nicht erfüllt. Auf natürlichem Wege ist also die Integrität der Takttheile nicht zu erzielen.

Sollte diese Gliederung der Takte auf künstlichem Wege erreicht werden, dann wäre die Dauer der Silben wie in der Musik künstlich zu regeln. In der That hat man unsere Versfüsse und Verse oft genug in Noten umgesetzt; freilich ohne zu einem sicheren und von allen anerkannten Resultat zu gelangen. Dieser Mangel an Uebereinstimmung aber macht die Sache selbst verdächtig; denn sollte es wirklich so schwer sein, so einfache Rhythmen richtig zu verzeichnen als unsere Versmasse darstellen, vorausgesetzt, dass die rhythmische Gliederung innerhalb der Takte wirklich eine für das Ohr erkennbare Gesetzmässigkeit aufweist? Macht man aber die Gegenprobe und liest man die Verse genau nach dem vorgeschlagenen Notensatz, so findet man bald, dass sie unnatürlich klingen, dass die feineren Unterschiede der Quantität verloren gehen, dass der Vers nicht bloss unnatürlich

sondern auch undeutsch klingt. Ja noch mehr: da unsere Metriker auf die nothwendigen Pausen keine Rücksicht nehmen und sie nicht in die Taktdauer mit einbeziehen, so werden beim taktfesten Vortrag auch noch die Sinnesabschnitte verwischt und der Sinn entstellt. Anstatt vollkommener werden die Verse ungeniessbar, wenn man sie nach den Noten abliest. Von der Einführung der Notenschrift in die Metrik verspreche ich mir daher auch in Zukunft keinen Erfolg: selbst das einfachste Lied, dessen Komposition den natürlichen Accent und die natürliche Prosodie noch so sorgfältig schont, wird entstellt, wenn ich es mit genauer Einhaltung der Noten der Komposition ablese.

Ich glaube vielmehr, dass die Integrität der Takttheile in der Metrik noch weniger beobachtet wird als in der Musik bei den Triolen und bei den punktierten Noten. Es ist möglich, dass in dreisilbigen Versfüssen die Hebung oder die Senkung in zwei Silben aufgelöst ist, die zusammen ebenso lang dauern als etwa im angrenzenden Takt die einsilbige Hebung oder die einsilbige Senkung. Aber es sind auch Triolen, punktierte Noten und viel feinere Unterschiede möglich, die eine regelmässige Gliederung der Takte unmöglich machen. Unsere Längen sind nicht gleich lang und auch unsere Kürzen haben nicht dieselbe Dauer: ja selbst die natürliche Prosodie ist unter dem Einfluss des Wortaccentes und des Satzaccentes Schwankungen ausgesetzt. Und wir sind nicht gewohnt, die Silben beim Vortrage künstlich zu dehnen oder zu verkürzen. Darum glaube ich, dass für die Metrik nur die Dauer der Takte in Betracht kommt, innerhalb der Takte aber eine noch reichere Gliederung möglich ist als in der Musik. Auch hier wird die rhythmische Vollkommenheit der metrischen aufgeopfert, die den Sinn und den Rhythmus zu vermählen sucht.

Nach meiner Meinung könnte also ein Takt, der z. B. 6 Moren enthält, auf folgende Weise im Hexameter ausgefüllt werden, wenn die Ziffern die Anzahl der Moren und die in eckige Klammern gesetzten Ziffern die Pausen bedeuten: (3 + 3) oder (2 + 2 + 2) oder (3 + [1] + 2) oder (4 + [1] + 1) u. s. w. Je reicher und mannigfaltiger aber die Gliederung

innerhalb der Takte ist, um so genauer wird die Taktdauer im Ganzen eingehalten. Auch in der Musik fordern Triolen und punktierte Noten eine erhöhte Aufmerksamkeit auf den Takt. Ich möchte überhaupt nicht unterlassen hier darauf hinzuweisen, dass wir uns auch in der Musik zur Einhaltung der Taktdauer des Silbenzählens bedienen, gerade dort, wo die Ausfüllung der Takte eine bunt gegliederte ist. Aber die Silben sind hier für uns blosse Laute: wir zählen im Dreivierteltakt *eins zwei drei | vier fünf sechs* etc. und verkürzen *eins* und *vier*, um gleiche Takttheile zu erhalten, um ein wenig. Immer aber doch ersieht man daraus, wie völlig gleichwerthige, durch den natürlichen Accent nicht beeinflusste Silben einen Massstab für den Rhythmus bilden können.

In der modernen Musik beginnt der Takt immer mit dem guten Takttheil: in der antiken konnte er auch mit dem schlechten beginnen. Käme es in der Metrik bloss auf die rhythmisch-musikalischen Anforderungen an, so könnten wir in der That die Jamben und die Anapäste ganz ententbehren; wir würden sie einfach als Trochäen (Daktylen) mit Auftakt betrachten. In der That pflegen wir auch die steigenden Verse beim Gesang mit fallendem Rhythmus vorzutragen und es wäre gar nichts dagegen einzuwenden, wenn wir unsere Versschemen ebenso einheitlich mit fallendem Rhythmus darstellten, wie die Komponisten in der Musik. Denn es gibt auch in der Metrik keine steigenden und fallenden Versmasse im allgemeinen, wohl aber im besonderen Verse mit steigendem und mit fallendem Rhythmus, die ganz verschieden ins Ohr fallen und deren ethischer Charakter ein ganz verschiedener ist. Auch hier zeigt es sich eben, dass man es in der Metrik nicht bloss mit dem Rhythmus, sondern auch mit dem Sinn zu thun hat. Entweder am Anfang oder am Ende des Taktes aber muss der Versaccent immer stehen, um die Einheit des Taktes herzustellen: in der Mitte kann er nicht einigend wirken, und Versfüsse wie ⏑ ´ ⏑ sind für uns entweder ⏑ | ´ ⏑ oder ⏑ ´ | .

Aus der antiken Metrik ist eine reiche Nomenclatur von Versfüssen auf uns gekommen, die wir leider noch nicht entbehren können, weil sich die antikisierende Verskunst ihrer

bedient. Wenigstens die zwei-, drei- und viersilbigen Versfüsse sollen hier verzeichnet werden: ich nehme die deutschen Beispiele absichtlich meistens aus Apels Metrik, wo man auch die fünf- und sechssilbigen Versfüsse übersichtlich zusammengestellt findet.

### Zweisilbige Versfüsse.

Der Spondeus – – : *wohllaut.*
„ Trochäus oder Choreus – ⏑ : *vater.*
„ Jambus ⏑ – : *gesetz.*
„ Pyrrhichius ⏑ ⏑ *[brei]tete.*

### Dreisilbige Versfüsse.

Der Molossus – – – : *andachtsvoll.*
„ Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑ : *[köst]lichern.*
„ Daktylus – ⏑ ⏑ : *heilige.*
„ Anapäst ⏑ ⏑ – : *diamant.*
„ Kreticus – ⏑ – : *vaterland.*
„ Amphibrachys ⏑ – ⏑ : *gefilde.*
„ Bacchius ⏑ – ⏑ : *anbeten.*
„ Palimbacchius – – ⏑ : *gewaltthat.*

### Viersilbige Versfüsse.

Der Proceleusmaticus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ : *[köst]lichere ge[danken].*
„ Dispondeus – – – – : *Seekriegsschauplatz.*
„ Ditrochäus – ⏑ – ⏑ : *ungewitter.*
„ Dijambus ⏑ – ⏑ – : *bekümmerniss.*
„ Choriambus – ⏑ ⏑ – : *doppelnatur.*
„ Antispast ⏑ – – ⏑ : *gebirgsklüfte.*
„ Jonicus a maiori – – ⏑ ⏑ : *ankündiger.*
„ Jonicus a minori ⏑ ⏑ – – : *meteorstein.*
„ erste Päon – ⏑ ⏑ ⏑ : *flüchtigere.*
„ zweite „ ⏑ – ⏑ ⏑ : *beseliger.*
„ dritte „ ⏑ ⏑ – ⏑ : *alabaster.*
„ vierte „ ⏑ ⏑ ⏑ – : *religion.*
„ erste Epitrit – ⏑ ⏑ ⏑ : *triumphausruf.*
„ zweite „ ⏑ – ⏑ ⏑ : *todesanblick.*
„ dritte „ ⏑ ⏑ – ⏑ : *abschiedsgesang.*
„ vierte „ ⏑ ⏑ ⏑ – : *epheuranke.*

Sollen diese Schemata auch für das Deutsche gelten und durch die daneben stehenden Beispiele wirklich ersetzt werden, so ist zunächst wiederum der Versaccent nicht zu übersehen. Der antike Trochäus ist nicht – ⏑, sondern ´ ⏑; der antike Jambus nicht ⏑ –, sondern ⏑ ´. Das Zeichen für den Versaccent ist im Griechischen entbehrlich, weil der Accent mit dem Versschema gegeben ist: der Spondeus kann zwar ´ – und – ´, fallend oder steigend, sein; aber mit dem fallenden oder steigenden Rhythmus des Verses ist auch sein Accent fest bestimmt. Umgekehrt wird im Deutschen, wo der Versaccent mit der natürlichen Betonung übereinstimmen muss, der steigende oder fallende Rhythmus des Versfusses durch den natürlichen Accent des Wortes bestimmt: *wóhllaut* und *frohlóckt* kann ich in der Regel nur mit fallendem bezw. steigendem Rhythmus im Verse brauchen. Daraus folgt: dass die Schemata der antiken Versfüsse, wie sie oben verzeichnet stehen, einen bestimmt ausgesprochenen Rhythmus haben; ihre deutschen Entsprechungen aber nicht. Auch hier hat die Verwechslung des Accentes mit der Quantität, die irrige Gleichung: antike Länge = betonte Silbe (anstatt: antike Länge in Arsis = betonte Silbe), viel Schaden gestiftet. Will man zur Klarheit gelangen, so muss man die Quantitätsverhältnisse durch die Zeichen für Kürze und Länge (⏑ und –), die Accentverhältnisse aber durch die Tonzeichen ausdrücken. Man darf weiter seine Beispiele nicht in einzelnen Wörtern suchen, sondern im zusammenhängenden Satz; ich wähle die meinigen aus dem ersten Absatze des Wilhelm Meister, indem ich die oben (S. 104) angesetzte Betonung zu Grunde lege, aber mit ″ die stärkeren, mit ′ die schwächeren Accente bezeichne.

Also: der antike Spondeus besteht aus zwei Längen (– –), die der Dichter völlig frei nach seinem Bedürfniss als ´ – oder – ´ verwenden kann: der deutsche Spondeus ist schon von Haus aus durch die natürliche Betonung als ´ – oder als – ´ bezeichnet: *wóhlaut*, *[éinige]màl ans [fénster]* oder *frohlóckt, trat éin[igemàl]*. Ebenso steht es mit dem Pyrrhichius: er ist von Haus aus entweder sinkend ´ ⏑ oder steigend ⏑ ´: *[kőstlich]èren, ób die [kutschen]*;

aber *[brei]tetè [gewäuder], [hórch]te, òb [die kátschen].* Der deutsche Dichter hat also die doppelte Schwierigkeit, nicht bloss – – und ⏑ ⏑, sondern – ´ oder ´ – und – ´ oder ´ ⏑ zu suchen. Aber noch schlimmer steht es mit anderen Versfüssen, die auch in der antiken Metrik nur mit steigendem oder nur mit fallendem Rhyhmus gebraucht werden. Der Kreticus ist nicht – ⏑ –, sondern mit dem Versaccent ´ – –; also *váterland, [als òffi]zïer gekleí[det].* Bei denselben Quantitätsverhältnissen kann aber auch steigender Rhythmus eintreten: *òffizíer, [gebiete]rìn, die heát[e].* Der Choriambus ist im Griechischen ´ ⏑ ⏑ –; wenn ich aber dafür im Deutschen sage *schöne gebïe[terin], seìner gelïeb[ten], [kaúf]mann, mìt der póst* so ist das nicht dasselbe, sondern gerade das umgekehrte, nämlich – ⏑ ´. Ein Molossus soll uns vorstellen ´ – –; aber dem entspricht nur kaum noch *éndurtheìl, rüsseln wóllt[en],* also ´ – ⏑̀; noch weniger das auf- und absteigende – ´ – *arzneibuch, welch schaúspiel;* am allerwenigsten das steigende – ´ oder ⏑̀ – ´ *frìsch fromm freí, [eínige]màl ans fénst[er].* Ebenso kann der Dispondeus (´ – – –) im Deutschen steigend und fallend sein *(lándsturmaùszug, frohlóckt empör).* Trotzdem ich also die antiken Längen durch bedeutende und lange Silben im Deutschen wiedergegeben habe, sind die rhythmischen Werthe doch nicht die gleichen. Der Widerspruch kann noch stärker hervortreten: in *die] álte | Bárba rá trat | eínige | mál ans | fénster* wäre der dritte Fuss nach antiker Auffassung ⏑́ –, also ⏑ ein fallender Jambus, was im Griechischen auch möglich ist, wenigstens die alten Metriker kennen noch einen *ἴαμβος ἀπὸ θήσεως*: wir aber schlagen, bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung die Quantität so gering an, dass wir den Versfuss als Trochäus ´ – betrachten, allein wegen des Accentes. Betonte Kürze (denn das bleibt die Silbe *-ra* doch immer, trotz der Neigung zur Länge: es könnte ja auch ein schwaches *-e* in Hebung stehen: *die] alte | Heineck|é trat | eínige mál ans | fenster)* vertritt also dieses Mal antike Länge in Arsis: und unbetonte Länge die antike Kürze in Thesis!

Im griechischen Vers ist der Versaccent Alleinherrscher: der Wortaccent ist, wie ich wohl weiss, nicht ganz bedeu-

tungslos, aber er hat sich dem Versaccent unterzuordnen. Jede Arsis wird, wie es der Versaccent verlangt, ungefähr gleich stark und kräftig betont; in dipodischen Versmassen wechseln stärkere und schwächere Arsen ab. Im deutschen Vers dagegen treffen Wort- und Versaccent zusammen. Die Anforderungen des Versaccentes sind dieselben wie im Griechischen; aber er hat sich mit dem Wortaccent ins Einvernehmen zu setzen, von dem das Verständniss des Sinnes abhängt. Als Versaccente sind die betonten Silben ihrer Umgebung (den Senkungen) an Kraft überlegen. Unter einander aber sind sie nicht gleich oder (in Dipodien) gleichmässig abgestuft; sondern es kann ein Hauptaccent hier, dort ein Nebenaccent, hier eine im Satze schwächer betonte Silbe, dort eine emphatisch gehobene in der Arsis stehen. Es macht sich also eine mannigfaltigere, nüancenreichere Tonabstufung geltend, die nicht wie im antiken Verse einfach nach rhythmischen Prinzipien geregelt wird, da der Versaccent im Deutschen nicht in dem gleichen Masse Herrscher ist als im antiken Verse, sondern die stärkere oder schwächere Kraft des Accentes auch von dem prosaischen Accent abhängt. Ich darf z. B. die Worte *ihre schöne freündin* (*schöne* als blosses epitheton ornans betrachtet) nicht dipodisch gebrauchen, weil die natürliche Betonung weder *ihre* | *schöne* | *freündin* | *wär es* noch *ihre* | *schöne* | *freündin* | *wär es* zulässt, durch die letztere Betonung würde der Sinn sogar entstellt. Der griechische Vers, bei seinem viel stärker ausgesprochenen rhythmisch-musikalischen Charakter, nivellirt die Satzaccente weit mehr, als es im Deutschen möglich ist; und der Versaccent kann so stark und kräftig angeschlagen werden, dass sich die Nebenaccente ihm völlig unterordnen und verschwinden. In einem Versfuss von der Form ⏑ – ⏑ – wird sich wohl auch im Griechischen ein Nebenaccent auf der dritten Silbe geltend gemacht haben; aber er war so schwach gegenüber dem Versaccent auf der ersten, dass er kaum gefühlt wurde. Ganz anders im Deutschen: hier ist die Stärke der Arsis und des Ictus auch von dem Sinne abhängig; sie darf nicht stärker angeschlagen werden, als der Sinn erlaubt, dadurch büsst der Versaccent als solcher an Kraft ein: er ist nicht mehr

im Stande fünf bis sechs Silben zu einem Ganzen zusammenzufassen, sondern höchstens zwei bis drei: denn nicht immer darf man ein im Satze so kräftig betontes Wort in Hebung erwarten wie etwa in dem Vers *heisse magister, heisse dăctor gár*, und je stärker betont die Hebung ist, um so mehr Senkungen vermag sie zu tragen. Je schwächer aber der Versaccent ausgeprägt ist, um so mehr treten die Nebenaccente im Deutschen hervor und schädigen den Rhythmus.

Die Nebenaccente machen in der That die genaue Nachbildung vieler antiker Versfüsse unmöglich. Am wenigsten stören sie den Rhythmus, wenn sie unmittelbar auf den Hauptaccent folgen: denn dann tritt der Nebenaccent nur wenig hervor. Im Bacchius (´ ⏑ ⏑) z. B. hat die zweite Silbe immer Nebenaccent: *ánbèten;* und gerade dieser Versfuss kommt beim Zusammentreffen eines einsilbigen Objekts mit einem zweisilbigen Verbum, sowie beim Zusammentreffen eines schwachen Part. prät. mit einem zweisilbigen Hülfsverbum häufig im Satze vor: *|über|rüscht wèrden, |ge|schickt hätte, |keinen| Blick gönnte.* Hier stört der Nebenaccent nur wenig, denn das Verbum bezw. Objekt ist um so viel stärker betont, dass sich das folgende zweisilbige Wort fast enclitisch an den Hauptaccent anschliesst. Dasselbe ist bei dem Jonicus a maiori der Fall (´ ⏑ ⏑ ⏑): auch hier Nebenaccent in *ánkündigen, Nächspiele als, sönst wènn sie ihr.* Oder im ersten Epitrit (⏑ ´ ⏑ ⏑): *triúmphaùsruf.* Anders aber steht es, wenn der Nebenaccent durch eine unbetonte Silbe von dem Hauptaccent getrennt ist und darum kräftiger hervortritt. Ein griechischer Ditrochäus ist ´ ⏑ ⏑ ⏑: im Deutschen aber stellt sich, ausser bei raschestem Tempo, fast immer Nebenaccent ein: *ángewètter, |ge|bietern, die.* Wir haben also ´ ⏑ ˋ ⏑ d. h. nicht einen Versfuss, sondern eine Dipodie. Ebenso beim Dijambus ⏑ ´ ⏑ ˋ Nebenaccent in *bekümmernìss,* oder bei steigendem Rhythmus *die álte Bär|bara|*. Ebenso sind beim Dispondeus (´ ⏑ ´ ⏑) und beim Molossus (´ ⏑ ´ ⏑) die verschiedensten Nebenaccente möglich: *éndùrtheil* und *éndurtheìl; séekriegsschauplatz, lándsturmsaúszug; frohlóckt empór* u. s. w. Beim Choriambus erhalten wir anstatt ´ ⏑ ⏑ ´ entweder ´ ⏑ ⏑ ˋ *dóppelnatùr, grösserer úng|eduld|*, wo in dem

ersten Beispiel der Nebenaccent fast so stark ist wie der Haupt- und Versaccent und wo nur eine besonders kräftige erste Silbe den Rhythmus aufrecht zu erhalten vermag; oder, vor einer starkbetonten und durch keine Pause getrennten Hebung, sogar ´ ´ : *Bárbarà trat (einigemàl); Públikùm ent*[*zückte*]*; auch in dèr Ent*[*fèrnung*]. Ebenso beim zweiten Epitrit (´ ˘ ˘ ´) *tódesàmblick;* beim dritten (´ ˘ ´) *ábschiedsgesàng,* wo die letzte Silbe fast ebenso stark betont ist als die in Arsis stehende: beim vierten (´ ˘ ´) *épheuranke, rässeln wóllten,* [*ent*]*fèrnung seiner* [*geliebten*]. Beim Palimbacchius (˘ ´ ´) hat man entweder Nebenaccent auf der letzten Silbe *gewáltthàt* [*verübt*] oder auf der ersten [*Bárba*]*rà trat ein* [*igemál*]. Beim Kreticus (´ ˘ ´) stellt sich bei günstiger Position ebenfalls Nebenton ein: *váterlànd,* [*als òffi*]*zier gekleí*[*det*]. Und dasselbe ist bei den Versfüssen mit mehreren Kürzen in noch ausgedehnterem Mass der Fall. Einen Proceleusmaticus (´ ˘ ˘ ˘) können wir ohne Nebenaccent nur im schnellsten Tempo erzwingen: [*rich*]*tìgerè ge*[*danken*]. Auch der erste Päon (´ ˘ ˘ ˘) wird nur bei rascherem Tempo *(da rüttelten sie sich, da schüttelten sie sich)* rein herauskommen, sonst aber entweder *flüchtìgere* oder *flüchtigère,* der vierte (˘ ˘ ˘ ´) *rèligión, relìgión,* [*woll*]*ten, sìe erwár*[*tete*], [*soll*]*te sìe mit éin*[*em*] lauten. Ich habe hier noch gar nicht alle möglichen Betonungen innerhalb des Versfusses erschöpft und auf diejenigen Arten von Nebenaccenten, die durch günstige Position herbeigeführt werden können, gar keine Rücksicht genommen. Aber das gesagte wird genügen, um zu zeigen, dass der rhythmische Charakter der antiken Versfüsse durch den Nebenaccent, der sich im Deutschen nicht so gefügig wie in den antiken Sprachen dem Versaccent unterordnet, völlig verändert wird. Es wird bei dieser Gelegenheit auch klar geworden sein, dass der Irrthum, betonte Silben an die Stelle von arsischen Längen und von thetischen Längen zu setzen, auch hier verhängnissvoll geworden ist: *hóchwaldslándschaft* ist nicht ein Dispondeus im griechischen Sinne (´ – – –), sondern ´ – | ´ – d. h. zwei Spondeen. Und dass man endlich den Satzaccent bei der Darstellung antiker Versfüsse nicht hätte übersehen dürfen, der die genaue Nachbildung vielmehr

allein möglich gemacht hätte: *mutter natur* ist nicht ein Choriambus ´ ◡ ◡ –, sondern ´ – ◡ ", also rhythmisch das gerade Gegentheil.

Die Nachbildung der mehrsilbigen und künstlichen Versfüsse der Alten darf, so wie sie bis jetzt betrieben wurde, als verfehlt gelten. Man hat an die Stelle von Versfüssen mit steigendem Rhythmus oft genug solche mit fallendem gesetzt: man hat anstatt eines Versfusses eine Dipodie gebildet. In einzelnen Fällen ist es wohl gelungen, mit Berücksichtigung des Satzaccentes und des Tempo einen oder mehrere mehrsilbige Takte den Alten nachzubilden; aber auf eine regelmässige Wiederkehr derselben wäre kein Verlass und die Unterdrückung des Nebenaccentes oft genug ein blosses Virtuosenstück des Vortragenden. Wenn nun auch eine genauere Beachtung des Satzaccentes weiter führen könnte, zu einem befriedigenden Resultat wird man nie gelangen. Denn nur eine sehr stark betonte Hebung vermag eine grössere Anzahl von Senkungssilben, namentlich wenn Längen darunter sind, zu tragen. Nichts hat die Griechen verhindert, ihren Versaccent so stark als nothwendig zu betonen; wir Deutsche sind durch die Uebereinstimmung mit der natürlichen Betonung daran gehindert. Sehr stark betonte, emphatische Wörter kommen in dem Satz meistens nur einmal vor, sie wiederholen sich nicht mit gleichmässiger Stärke nach drei bis vier Silben. In unserem Satz herrscht eine viel mannichfachere und buntere Abstufung des Accentes, als für einen künstlichen Rhythmus wünschenswerth ist.

Eine Reihe von antiken Versfüssen würde die Nachbildung im Deutschen aus anderen Gründen wenig lohnen. Zunächst weil wir gegen die Quantität weniger empfindlich sind: in gleichfüssigen Versen würden wir es wenig beachten, wenn z. B. an gewissen Stellen anstatt eines Daktylus ein Bacchius einträte (´ ´ ◡). Andere Versfüsse, die im Griechischen mit einer Kürze beginnen, haben im Deutschen bei der Seltenheit betonter Kürzen nur selten eine Entsprechung: so wäre z. B. [*Barba*]*rá trat eini*[*gemál*] kein guter Antispast, weil trotz der betonten Kürze doch der stärkere Accent auf *ein-* fällt: also ´ – ´ ◡ anstatt ´ – – ◡. In solchen Fällen liegt

also die Arsis in der Mitte des Versfusses; während wir sonst nur steigende und sinkende Versfüsse kennen, hätten wir hier steigenden und sinkenden Rhythmus. Auf diese Weise werden die folgenden Füsse im Deutschen unmöglich: der Molossus von der Form *arzneíbuch* (– ´ –); der Amphibrachys ⏑ ´ ⏑ *gefílde, die álte;* der Palimbacchius ⏑ ´ – *gewáltthat, das scháuspiel;* der Dijambus von der Form ⏑ ´ ⏑ ´ *bekümmerniss;* der Antispast ⏑ ´ ` ⏑ *gebirgsklüfte;* der Jonicus a minori ⏑ ⏑ ´ – *meteorstein;* der zweite Päon ⏑ ´ ⏑ ⏑ *beseeliger;* der dritte Päon ⏑ ⏑ ´ ⏑ *alabaster;* der erste Epitrit ´ ` – *triumphausruf.* Endlich aber werden wieder andere antike Versfüsse nur in Vermischung mit anderen möglich, weil sie der Wiederholung unfähig sind: ´ ⏑, ⏑ ´, ´ ⏑ ⏑ sind nur in Flexions- oder Ableitungssilben möglich und können sich daher nicht unmittelbar hinter einander wiederholen; ´ ´ und ´ – – kommen am häufigsten in Composita vor. gestatten also gleichfalls keine Fortsetzung u. s. w.

Die Frage: welche Versfüsse bietet uns die deutsche Sprache freiwillig dar, kann nur auf statistischem Wege beantwortet werden. Dabei aber darf man nicht Verse, sondern man muss Prosa zu Grunde legen; und nicht einzelne Wörter. sondern ganze Sätze. Dann wird sich ergeben, welche Figuren im zusammenhängenden Satz am häufigsten vorkommen und entweder der Wiederholung oder der regelmässigen Abwechslung mit anderen Versfüssen am leichtesten fähig sind. Denn man darf nicht bloss auf einzelne Versfüsse achten, sondern man muss auch ganze Gruppen sich wiederholender oder mit andern vermischter Versfüsse ins Auge fassen. Diesen freiwilligen Leistungen der Sprache hat man dann die Anforderungen des Versmasses gegenüberzuhalten, und auch die Frage: welche Versfüsse braucht man? auf statistischem Wege zu beantworten. Auch hier darf man nicht bei der Betrachtung des Versfusses stehen bleiben; denn wie die Dichtungen nicht aus Wörtern sondern aus Sätzen bestehen, so bestehen sie auch nicht aus Versfüssen, sondern aus Versen. Man hat festzustellen: welche Versfüsse kommen bloss fortlaufend, welche bloss in gemischten Versen vor u. s. w., und welche Figuren ergeben sich daraus? Aus der Vergleichung dieser

Figuren mit den ersten ergibt sich dann, inwieweit die Sprache den Forderungen des Verses entgegen kommt oder sich ihnen versagt.

Stellt man sich bloss auf den Boden der deutschen Verskunst und sieht man von der Terminologie der antiken Metrik ganz ab, so kann man kurzweg sagen: wir haben im Deutschen zweisilbige und dreisilbige Versfüsse; beide können wiederum entweder steigend oder fallend sein. In den gemischten Versen hat der Dichter auf die Dauer der Silben zu achten: im übrigen ist die natürliche Quantität für den Vers gleichgültig.

Von den zahlreichen Versfüssen der Griechen und Römer kommen für uns also nur die zwei- und dreisilbigen in Betracht.

Trochäus und Jambus sind der Taktdauer nach gleich, aber dem Accent nach Gegenfüssler: der eine hat einen leicht fallenden, der andere einen kräftig steigenden Rhythmus. Die Griechen betrachteten diese Versfüsse als dreizeitig: also ⏑ | – und – | ⏑: im Deutschen dagegen gelten sie als zweizeitig. Westphal nimmt gar keinen Unterschied in der Quantität der Hebung und der Senkung an: also – – und – | –: Brill dagegen sieht in der Hebung ein punktiertes Viertel und in der Senkung ein Achtel: –· | – und – | –·; die gleiche Quantität habe auch der Spondeus (– –), der darum auch für Trochäus oder Jambus eintreten kann. Ich glaube nicht an die vollkommene Taktgleichheit bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung und bezweifle auch, dass in den gemischten Versmassen zwischen der Quantität der einzelnen Silben ein deutlich ausgesprochenes Verhältniss besteht. In rein trochäischen oder jambischen Versen kann deshalb ein sinkender, resp. steigender Spondeus oder ein sinkender, resp. steigender Pyrrhichius ungescheut gesetzt werden: aber nicht als ob | *stürmflut* |, | *hätte* | und *die jahrhunderte ge sehen* die gleiche Taktdauer hätten, sondern weil hier der Rhythmus auf dem regelmässigen Wechsel der Hebungen und Senkungen beruht, die Taktdauer aber nur soweit eingehalten wird, als es die gleiche Silbenzahl ohnedies mit sich bringt. In den gemischten Versmassen dagegen wird

die gleiche Taktdauer zwar angestrebt, jeder Takt soll z. B. 6 Moren füllen, aber das Verhältniss der Silben unter einander ist auf keine Weise geregelt, es können die verschiedensten Mischungen stattfinden.

Der Pyrrhichius kann gleichfalls steigend oder fallend sein: ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑. Werden zweisilbige Wörter wie *einer, oder, aber* u. s. w. enclitisch gebraucht, dann können sie keinen Versfuss bilden, weil sie keinen Accent, also auch keine Arsis haben. Da es im Neuhochdeutschen wenig kurze Stammsilben mehr gibt, so kann dieser Versfuss nur durch den Nebenton und eine tonlose Silbe zu Stande kommen.

Der Spondeus hat im Deutschen wie in den antiken Sprachen einen ernsten und schweren Charakter. Er neigt ebenso sehr zu dem fallenden Rhythmus wie der leichte, geflügelte Pyrrhichius zu dem steigenden. Aber wie dieser kann auch der Spondeus im Deutschen sinkenden oder steigenden Rhythmus haben. Man hat sich zwar viel Mühe gegeben, sog. gleichgewogene Spondeen zu finden, in denen man die ächten Spondeen der Alten erkennen wollte. Aber auch der Spondeus der Alten besteht nur aus zwei, der Quantität nach gleichen Silben, von denen entweder die erste oder die zweite den Versaccent hat. Nach dem Prinzip, antike Längen unterschiedslos durch starkbetonte Silben wiederzugeben, hat man nun im Deutschen das Zusammentreffen zweier gleich starker Silben abgewartet und den vermeintlichen idealen Spondeus dort gefunden, wo z. B. einsilbige Redetheile parallel und in isolierter Stellung neben einander stehen oder ein einsilbiges logisches Subjekt mit einem einsilbigen logischen Prädikat im voraussetzungslosen Satze zusammentrifft: | *Hérr! Gótt!* | oder *der* | *ström braúst!* Hier messen sich die beiden Accente gleichsam an einander und streiten um den Vorrang. Dichterisch kann ein solcher Versfuss den starken, gewaltigen Eindruck machen, den Voss ihm zuschreibt. Aber vom metrischen Standpunkt aus ist er als Versfuss gerade um so weniger zu empfehlen, als der Versaccent schwächer heraustritt, der eben erst die Einheit des Versfusses herstellt. Der antike Spondeus ist ⏑ – oder – ⏑

der gleichgewogene im Deutschen dagegen will ´ ´ sein: er bringt eine Stockung des Rhythmus mit sich. Schon Victor Hehn hat aus diesem Grunde Einsprache gegen den bei Voss beliebten Hexameterschluss erhoben: *hérrscher im dónnergewölk, zeús.* Hier sei entweder *zeus* unbetont, oder die beiden letzten Silben seien gleich stark betont, also ohne die Einheit eines Versfusses, vielmehr zwei Versfüsse. Der Fall liegt sogar noch etwas schlimmer: die Silbe *wölk* hat nur Nebenaccent, *zeus* Hauptaccent: der Vers verlangt ´ ˘ fallenden Rhythmus und Voss bietet uns einen steigenden ˘ ´ der nur bei Cäsur möglich ist und daher den Vers an der gefährlichsten Stelle, im letzten Fuss, durchschneidet. Nur dadurch, dass der Nebenaccent in *dónnergewölk* in der weiten Entfernung vom Hauptaccent wächst und in der Pause mit voller Kraft zur Geltung kommt, entsteht das Gefühl, als ob die beiden Silben gleichwerthig wären und der Spondeus ein gleichgewogener. In Wahrheit gehört er zu unseren steigenden oder jambischen Spondeen (- ´ *frohlóckt*), welche dem antiken Spondeus im jambischen Verse entsprechen, wie die sinkenden oder trochäischen Spondeen (´ - *stúrmflut, héimath*) dem antiken Spondeus im trochäischen Vers.

Bekanntlich hat Klopstock in seiner Ode Spondeus, in der er den Spondeus weiblich personificiert, Klage erhoben, dass wir in Deutschland so wenig Spondeen hätten. Aber das ist zunächst nur in dem Sinn gemeint, dass die beiden antiken Längen im Deutschen durch betonte Silben wiederzugeben seien: und es ist auch in diesem Sinn nicht ganz richtig. Denn schon Moriz hat gezeigt, wie man zwei betonte Silben durch Silbensteigerung und durch aufgehaltenen Tonfall zum Spondeus machen kann, indem man sie mit unbetonten Kürzen umgibt. Nach seiner Meinung bildet das Wort *thúrmuhr* keinen Spondeus in dem Satze *die | thúrmuhr schlägt*, wohl aber in dem anderen *die | thúrmùhr | ertönt;* und diese Beobachtung ist zweifellos richtig, sobald man in der Thesis eine betonte Silbe verlangt. Wenn er aber dann wiederum durch Silbensteigerung d. h. durch eine vorgesetzte tonlose Silbe den Spondeus *er schallt lob* erzielt haben will, so ist er seinem Prinzip wieder untreu geworden: denn, so

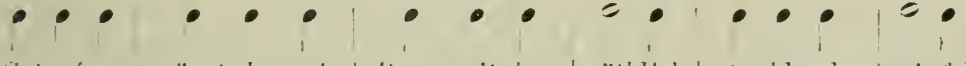
weit die aus dem Zusammenhang gerissenen Worte erkennen lassen, handelt es sich um einen steigenden Spondeus, in dem *lob* als logisches Subjekt weit stärker betont ist als *erschallt:* dann verliert aber die Silbe *schallt* unmittelbar vor einer stärker betonten Silbe noch mehr an Accent *(bórgen macht sórgen)*, es besteht also der steigende Spondeus doch wiederum aus einer unbetonten und einer betonten Silbe. Ein solches Zusammentreffen zweier von unbetonten Silben umgebenen Accente ist aber im Deutschen keineswegs selten: sie bilden zusammen den Antispast ⏑ ´ ⏑ ´, den unrhythmischesten unter allen Versfüssen, weil in der Mitte Wechsel des Rhythmus eintritt: *die see tobte, hinaufsteigen, verantworten, gerichtssprache.* Aber für den Vers sind diese von unbetonten Silben umgebenen Spondeen wenig zu gebrauchen: denn sowohl, wenn sie regelmässig mit einander abwechseln sollen als wenn sie den Daktylus oder den Anapäst vertreten, dürfen sie eben nicht von unbetonten Silben umgeben sein. W. Schlegel hat daher mit Recht gegenüber Klopstock gesagt: er suche Spondeen und merke gar nicht, dass er eigentlich den Molossus brauche d. h. drei „Längen". Auch sie sind im Deutschen zu haben, freilich nicht „gleichgewogen", aber sowohl mit dem Accent auf der ersten, als auf der zweiten, als auf der ersten und dritten Silbe: *éndurtheil, arzneíbuch, éndurtheìl* [*erfolgt*]. Ausser in den Dekomposita finden wir drei „Längen" auch im Satze: *die schwérmuth siegt;* oder noch mehr bei einsilbigen Wörtern: *auf dích hőfft stárk, Gőtt, meíne geängstigte Seele.* Aber man sieht auch, dass beim Zusammentreffen so vieler fast gleich stark betonter Silben der Rhythmus gerade um so weniger hervortritt: es entsteht eine Stockung. Schon Schlegel hat ferner an Vossens Homer die harten Zusammenziehungen getadelt: *gebirgsfelshaupt,* oder übellautende Zusammenstellungen: *dumpf aufhallte, tief aufseufzt er,* die durch das Streben nach Spondeen hervorgerufen sind.

Wir sehen aber auch hier wieder, wie der Irrthum, antike Länge in Bausch und Bogen durch betonte Silben wiederzugeben, verhängnissvoll geworden ist. Man hat den kostbarsten Schweiss daran gewendet, möglichst gleich stark

betonte Silben neben einander zu stellen, und dadurch dem Rhythmus nicht genützt sondern schwer geschadet. Denn die Arsis, der in dem Spondeus ohnedies durch die starke Quantität der Thesis an Kraft entzogen wird, wird durch eine fast gleich stark betonte Thesis natürlich völlig schwach und es entsteht eine Stockung im Rhythmus. Nur in der Hebung ist die antike Länge der betonten Silbe im Deutschen gleich: über die Senkung aber entscheidet hier wie dort die Quantität, nicht der Accent. Auf der andern Seite aber hat man den falschen Grundsatz auch wiederum, nur scheinbar befolgt, indem man Silben für betont gehalten hat, die es gar nicht sind: *laút erschallt lób;* und dass man jedes einsilbige Begriffswort im Satz für eine „Länge" gelten liess, weil man den Satzaccent nicht beachtete, der bei dem Zusammentreffen mehrerer einsilbiger Wörter allein entscheidet. Nur in Einem Punkt also ist man sich selber und dem Prinzip treu geblieben: darin nämlich, dass man für die Arsis wie für die Thesis des Spondeus eine Stammsilbe verlangte: also nur die Stammsilbe als Länge (im eigentlichen, bloss auf die Quantität bezüglichen Sinn) gelten liess. Aber das ist offenbar ein übertriebener Rigorismus: die Quantität wird bei uns so gut wie bei den Alten durch den Silbengehalt und die Position bestimmt. Betrachtet man nun die Sache aus diesem Gesichtspunkte, so ergibt sich, dass wir an eigentlichen Spondeen d. h. an Versfüssen, die aus zwei langen Silben mit dem Accent auf der ersten oder auf der zweiten Silbe bestehen, eher einen Ueberfluss als einen Mangel haben. Und das entspricht genau dem Charakter unserer Sprache, der man eher Schwere und Schwerfälligkeit als Leichtigkeit zum Vorwurf machen wird. Uns fehlen nicht die schweren Längen, sondern vielmehr die flüchtigen Kürzen.

Zwischen dem Daktylus und dem Anapäst besteht, nur in verstärktem Masse, derselbe Gegensatz wie zwischen dem Trochäus und dem Jambus: der Daktylus hat den Charakter des rascheren und leichteren Falles, der Anapäst des heftigen und ungestümen Aufsteigens. Westphal und Rossbach betrachten den griechischen Daktylus (und Anapäst) als vierzeitig, also $\overset{\smile}{\bullet}\bullet\bullet$: im Deutschen dagegen sei er in

gleichfüssigen Versen dreizeitig (♩ ♩ ♩, also jede Silbe gleich lang), in den gemischten Versmassen dagegen sei das Verhältniss der zweisilbigen zu den dreisilbigen Füssen das von zwei Vierteln zu Triolen, also ♩ ♩ und ♩ ♩ ♩. M. Hauptmann stellt unseren neuhochdeutschen Daktylus als $^3/_8$takt dar: ♩. ♪ ♪. die zweite Silbe also kürzer als die dritte. Bellermann betrachtet ihn zwar als dreizeitig, gibt aber zwei Formen zu: ♩ ♩ ♩ und ♩. ♪ ♩. Andere wieder theilen den $^2/_4$takt in ♩ ♪ ♪ und ♪ ♪ ♩ ab. Auch Paul stellt die zweisilbigen und dreisilbigen Füsse des Hexameters als ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ dar. Ich meine, so widersprechende Darstellungen müssen uns von vornherein misstrauisch machen, dass hier eine sichere Beobachtung vorliege. Vielleicht hat keiner und haben alle Recht. Das scheint mir doch ausser Zweifel, dass wir den ersten Vers im Spaziergang nicht so lesen:



*Sei mir ge|grüsst du mein | Berg, mit dem | röthlich | strahlenden | gipfel*

sondern dass wir auch, wo der Rhythmus noch so kräftig betont wird und der Vortrag sich dem Gesang nähert, die natürliche Prosodie nicht so weit verletzen, dass wir die drei Silben *sei mir ge-* gleich lang sprächen. Im Gegentheil macht sich weit eher die Neigung bemerkbar, die Längen *sei* und *grüsst* zu dehnen; denn gegen die Verkürzung betonter Stammsilben ist der Deutsche, der sich sonst um die Quantität wenig kümmert, sehr empfindlich. So, wie das obige Schema anzeigt, würde ein Slave den Spaziergang lesen. Die schönsten Daktylen aber würde man dann den Vorbetern der katholischen Kirche verdanken, die ihre Litanei streng taktierend so hersagen: *gégrüsset | seist du Mar|ia du | bist voll der | gnáden, der | hérr ist mit | dír u. s w.* Ich glaube, dass wir auch hier mit der Notenschrift nicht weiter kommen, die ja ohnedies auch die beim Vortrag nöthigen Pausen übersieht. Im Verse so gut wie in der Prosa wird bei dreisilbigen Füssen mit fallendem Rhythmus von den beiden Senkungssilben in den meisten Fällen die eine oder die andere mehr geistiges oder materielles Gewicht und daher grössere Dauer

haben. Ist die zweite Silbe gar eine Länge dann haben wir einen Kreticus ⏑ – – *(manche schon, eisenwuth)*; er ist der Quantität wegen immer bedenklich, aber vor einer stark betonten Silbe unter Umständen möglich, weil dann die zweite Senkungssilbe vor dem Accent unbetont ist, und dadurch auch an Dauer einbüsst *(eisenwuth | bricht)*. Vor einer unbetonten Silbe dagegen hat sie den Nebenaccent und fällt daher auch quantitativ noch mehr ins Gewicht: *eisenwáth | erfüllt*; aber in den daktylischen Versmassen, deren wir uns im Deutschen bedienen, kommt dieser Fall nicht vor, sondern es folgt immer eine betonte Silbe darauf. Wenn dagegen in einem dreisilbigen Versfuss von fallendem Rhythmus die erste Kürze stärker betont ist als die zweite, so kann sie fakultativen Nebenaccent, also auch grössere Quantität haben: *thúrmùhr ertönt* ist ein Bacchius (⏑ ⏑ –) und schlechter Vertreter des Daktylus. Am schlechtesten freilich würde der Molossus den Daktylus vertreten: dafür gibt das berüchtigte *hólzklotzpflock* ein oft falsch beurtheiltes Beispiel. Was dieses Wortungethüm als Vertreter des Daktylus in gemischten Versen unmöglich macht, ist in erster Linie die Quantität: denn ein Versfuss wie *meerflut* und daneben ein anderer *hólzklotzpflock* sind in Bezug auf die Dauer so verschieden, dass sie auch ein deutsches Ohr nicht neben einander verträgt. Noch schlimmer steht in dem folgenden Bänkelpentameter der dreisilbige Takt neben dem einsilbigen: *und die empfindsamkeit treibt | dich zu verwegenem | schritt*; obwohl der Accent hier nur wenig beeinträchtigt ist. Es handelt sich hier in erster Linie um die Quantität und erst in zweiter Linie kommt dann der Accent in Betracht: denn die beiden Senkungssilben entziehen durch ihre starke Quantität und höchst schwierige Konsonantenzusammensetzung dem Hauptaccent freilich auch so viel an Kraft, dass die Arsis nicht genügend hervortritt. Der Erkenntniss aber, dass trotzdem die meisten unserer sog. Daktylen Kretiken, Bacchien oder Molossen sind, hat man sich nur wegen des Vorurtheils verschlossen, dass auch eine Länge in Senkung immer eine bedeutsame oder eine Stammsilbe sein müsse. Weil die Länge in dem griechischen Daktylus auch die Hebung vorstellt (– ⏑ ⏑) und als Länge in

Arsis nur durch eine bedeutsame Silbe wiedergegeben werden kann, hat man irrthümlich auch jede unbedeutende und unbetonte Silbe für eine Kürze angesehen, während der Lautgehalt eben so gut Länge bilden kann als die Bedeutsamkeit. Unsere sog. Daktylen sind also in der That von ganz ungleicher Beschaffenheit und durch die Notenschrift kaum wiederzugeben. Auch hier wird man in rein daktylischen Versen, also bei regelmässigem Wechsel zwischen einer betonten und zwei unbetonten Silben, keinen Anstoss an der Verletzung der Taktdauer nehmen. In den gemischten Versen aber kommt es bloss auf die Einhaltung der Taktdauer im Ganzen an und da die Länge der Hebung meistens entschieden ist, kommen bloss die Senkungen in Betracht, d. h. zu lange Senkungen können die Einhaltung der Taktdauer unmöglich machen. Darin stimmt meine Theorie mit der Praxis aller unserer Dichter und Verskünstler zusammen: denn Voss, Schlegel und Platen haben bloss die Senkungen im Hexameter in Betracht gezogen, und auch Goethe und Schiller haben selbst in ihren sorglosesten Hexametern die Senkung doch immer im Auge behalten. Ein sog. Daktylus besteht also nicht aus (4 + 4 + 4) Moren, sonst wäre auch *holzklotzpflock* ein guter Daktylus. Er kann aus (5 + 5 + 2), aus (4 + 2 [Pause] + 3 + 3) Moren, aus (6 + 6), aus (8 + 4) Moren u. s. w. bestehen; so allein erklärt sich die mannigfaltige Vertretung, die z. B. im Hexameter stattfinden kann. In den Arndtischen Rhythmen ist der Daktylus einmal ⏑ ⏑ ⏑ *(mögen dich | wall und schanz)*, dann wieder ⏑ ⏑ ⏑ *(schützen und | schirmen)*. Das Verhältniss der Hebung zu den Senkungen ist in Bezug auf die Quantität um so weniger zu bestimmen, als man ja auch noch mit den Pausen zu rechnen hat: wie will man denn z. B. in dem obigen Vers aus dem Spaziergang die gleiche Taktdauer erzielen, wenn man jeder Silbe ein Viertel zutheilt, da doch nach *grüsst* eine kleine und nach *berg* eine grössere Pause für den Sinn unentbehrlich ist?

Das was von dem Daktylus gesagt ist, gilt natürlich auch von dem Anapäst, der sich von ihm nicht durch die Dauer, sondern durch den Rhythmus unterscheidet. Auch

hier hat man es ebenso oft mit steigendem Kretikus (— ́ *durch die bánk)* und mit dem Palimbacchius (— ́ *er frohlóckt)* zu thun als mit dem reinen Anapäst (— ́ *diamánt*). Apel z. B. verlangt sogar von der ersten „Kürze" des Anapäst, dass sie eine Silbe sei, die auch Hebung zulasse. Also nicht: *sólch e gewál that*, sondern *dónn erte mácht voll, floh ' von dem schlacht feld;* er verwechselt freilich auch hier wieder den Accent mit der Quantität: denn in *dónn erte mácht voll*, kann bei dem rasch aufsteigenden Rhythmus des Anapästes vom Nebenaccent ebensowenig die Rede sein als in *sólch e gewált that*, der Unterschied besteht nur in der Quantität der beiden Silben, *-e* ist natürlich kürzer als *-ert*. Aber auch der Palimbacchius kann den Anapäst ohne Anstoss vertreten, denn bei dem heftig aufsteigenden Rhythmus verschwindet vor der starkbetonten Hebung selbst ein schwächer betontes Stammwort noch mehr, als sonst der schwächere Accent unmittelbar vor dem stärkeren zurücktritt: *er blíckt wüth* wird zu *er blickt wúth* und kann ohne Anstand in anapästischen Versen gebraucht werden, wo es nicht auf strengere Beobachtung der Quantität ankommt. Sogar der steigende Molossus (— ́ ) *jetzt frohlóckt* kann dafür eintreten.

Als Daktylus mit Auftakt muss auch der antike Amphibrachys betrachtet werden, den Bellermann als ● | ●· ● oder ● | ● ● darstellt. Schon Dionys von Halikarnass nennt ihn weibisch und unedel: Voss kennzeichnet ihn mit den Worten: „wird leicht unangenehm": spätere finden ihn nur für komische Dichtungen geeignet. Und in der That macht das gleichmässige Auf- und Absteigen einen wenig erfreulichen, hopsenden und oft lächerlichen Eindruck. Das tritt deutlich hervor, wenn ich mit dem folgenden Satze eine Erzählung beginne, so dass die einzelnen Angaben gleich wichtig und die Accente ungefähr gleich stark sind: *zum haúse — im wálde am fússe — des bérges* [*wanderte ein junges paar*]. Das zeigt sich auch in den folgenden Versen, wo die auf- und absteigenden Versfüsse zu onomatopoetischer Wirkung auf das glücklichste benutzt sind:

*da pfeíft es — und geígt es — und klínget — und klirrt . . . .*
*es saúset — und braúset — das támburin . . .*
*und | es wálle — und siedet — und braúset — und zischt.*

Schon weniger stark tritt das gleichmässige in den Bürgerischen Versen hervor, wo immer zwei Versfüsse zu einer Dipodie zusammentreten und die Accente verschieden stark sind:

*ich wìll euch erzählen ein märchen gar schnúrrig.*
*es wàr mal ein kaiser der kaìser war knúrrig*

Neuerdings hat nun Bohm eine Rettung des lang verkannten Amphibrachys versucht und diesen Versfuss als einen der am weitesten verbreiteten und der schönsten in unserer Metrik hingestellt. Auch das Parzenlied aus der Iphigenie hat er für den Amphibrachys in Anspruch genommen. Ich möchte dagegen folgendes geltend machen. Was erstens den unedlen Charakter des Amphibrachys anbelangt, so entsteht er durch das aufsteigen und herabsinken von der gleichen Höhe: er erregt das Gefühl, als ob man sich immer wieder zu kräftigerem Ton aufraffe, sich aber nicht auf der Höhe behaupten könne, neuerdings aufstrebe, wieder herabsinke und auf diese Weise nicht von der Stelle käme; während sich der Jambus kühn auf die Höhe schwingt und der Trochäus mit dem rechten Fuss so fest und sicher auf der Höhe steht, dass er den linken Fuss ruhig sinken lassen darf. Es ist klar, dass dieser Eindruck mit der Mannigfaltigkeit der Accente schwindet, und eine so hochpathetische Dichtung wie das Parzenlied, welches die ganze Tonleiter der Accente in Anspruch nimmt, vermeidet eben dadurch das störende auf- und absteigen von derselben Stufe. Liest man

*es fürchte die götter das ménschengeschlècht*
*sie hálten die hérrschaft in ehernen hánden*
*sie können sie bráuchen, wie's ihnen gefállt.*

so ist alles anstössige vermieden und der Wechsel monopodischer und dipodischer Bewegung erzeugt eine wirkungsvolle Abwechslung, die das gerade Gegentheil von dem gleichmässigen auf und ab des Amphibrachys ist. Von der auf- und absteigenden Tonhöhe, der Melodie des Vortrages, die hier mehr als der Rhythmus bedeutet, will ich nur so viel sagen, dass sie auch die Tonstärke beeinflussen kann. Ich kann, mit anderer Tonhöhe und Tonfarbe, ebenso sinnrichtig lesen:

*es fürchte die götter das ménschengeschlècht . . .*
*sie können sie bráuchen wie's ihnen gefállt.*

Immer aber bleibt der mannigfaltige Wechsel stärkerer und schwächerer Accente bestehen. Man lese nur einmal die Verse amphibrachisch:

*es fürchte die götter das ménschen geschlécht* u. s. w.

und man wird in der That die Monotonie empfinden, die ältere Metriker dem Amphibrachys zum Vorwurf gemacht haben.

Ein zweites aber ist: haben wir denn hier wirklich amphibrachische Versfüsse? Kann der Versaccent, die Arsis überhaupt in der Mitte des Fusses stehen? Oder haben wir es bloss mit amphibrachischen Wortfüssen zu thun. Das führt uns zu der Untersuchung des Verhältnisses zwischen den Versfüssen und den Wortfüssen hinüber.

## WORTFÜSSE UND VERSFÜSSE.

Jedes Wort bildet an und für sich, auch ausserhalb des Verses, durch seine natürliche Quantität und Betonung eine rhythmische Einheit, einen Wortfuss. Ueber das Verhältniss der Wortfüsse zu den Versfüssen sind aus der antiken Metrik die beiden folgenden Gesetze auf uns gekommen:

1) Aufeinanderfolgende gleiche Wortfüsse sind möglichst zu vermeiden. Das Gesetz ist im Lateinischen und im Griechischen leichter zu befolgen als im Deutschen: bei uns überwiegen die zweisilbigen Wörter, aus Stamm- und Flexionssilbe bestehend, so sehr, dass Abwechslung weit schwerer zu erzielen ist. Die Befolgung des Gesetzes aber hat zur Voraussetzung, dass der Wortfuss als solcher auch im Verse empfunden wird.

2) Wortfüsse und Versfüsse sollen nicht zusammenfallen, sondern der Wortfuss aus dem einen Versfuss in den anderen hinübergreifen. Die Befolgung dieses Gesetzes hat zur Voraussetzung, dass auch der Versfuss als solcher empfunden wird.

In der That herrscht auch in dem modernen Vers ein ewiges Ringen zwischen Wortfüssen und Versfüssen. Wie der Wortaccent mit dem Versaccent, die Silbe mit dem Takttheil, das Satzglied mit dem durch Cäsur abgetrennten Verstheil, der Satz mit der rhythmischen Periode, die syntaktische Periode mit dem rhythmischen System u. s. w. in

Widerstreit liegt, so auch das Wort mit dem Takte oder dem Versfuss. Schon Voss hat die beiden folgenden Verse mit Recht als misslungen bezeichnet:

*morgen röthe, | goldne | frühe, | unsre | lieder | schallen | dir.*
*es fuhr | der blitz | durchs dach | hinein | und traf | das haus.*

Weit besser laute der erste Vers so:

*morgen|roth, will|kommner | lichtstrahl, | lobge|sang er|schallet | dir.*

Gegen die Befolgung dieses zweiten Gesetzes hat neuerdings Bohm Einwendungen erhoben, die mitunter auf unrichtiger Beobachtung beruhen. So findet Bohm z. B. in der folgenden Goethischen Strophe beständige Uebereinstimmung von Versfuss und Wortfuss (ich zeige die Zusammengehörigkeit der Wortfüsse durch das Spatium, die Zusammengehörigkeit der Versfüsse durch die üblichen Taktstriche an):

*was ich | irrte, | was ich | strebte,*
*was ich | litt, und | was ich | lebte*
*sind mir | blumen | nur im | strauss.*

Hier ist der geforderte Antagonismus wirklich vorhanden: denn proklitische und enklitische Wörter bilden mit den Wörtern, an die sie sich anlehnen, einen einzigen Wortfuss: also der Artikel oder die einsilbige Präposition mit dem Substantiv, das Pronomen mit dem Verbum. Ja, sogar das Adjektiv und das adjektivische Pronomen können im Deutschen nicht wie etwa im Griechischen von einander getrennt werden und sind oft so innig mit einander verwachsen, dass sie nur Einen Wortfuss bilden: *mein geliebter* oder *lieber vater* sind zwei Versfüsse, aber nur Ein Wortfuss. Isolierte einsilbige Wörter bilden natürlich keinen Wortfuss, d. h. sie haben gar keinen Rhythmus, sie können ebenso gut verwendet werden den jeweilig herrschenden Rhythmus aufzuhalten als ihn zu befördern. Amphibrachische Wortfüsse können gleichfalls steigenden oder fallenden Rhythmus befördern.

Wichtiger ist der prinzipielle Einwand Bohms, ob man es hier wirklich mit einer Thatsache zu thun habe oder bloss mit einer Einbildung der antiken Metriker. Denn in dem Vers: *das le|ben hin|dert tau|send narr|en nicht* ist der geforderte Antagonismus vorhanden, wenn ich ihn jambisch lese; er verschwindet aber sofort, wenn ich Trochäen mit Auftakt

annehme: *das | leben | hindert | tausend | narren | nicht.* Nur wenn zwischen Jamben und Trochäen ein thatsächlicher Unterschied besteht, darf auch der Antagonismus zwischen Wortfuss und Versfuss als Thatsache gelten.

Worin besteht denn seiner Natur nach dieser Antagonismus zwischen Wortfuss und Versfuss? Er beruht offenbar auf dem grösseren oder geringeren Abstand, der zwischen den verschiedenen Wörtern eines Satzes besteht. Denn schon in der prosaischen Sprache besteht ein kleiner Zwischenraum selbst zwischen eng verbundenen Wörtern: wenn ich sage *leben || des wesens* und darnach *lebendes || wesen* so wird die Einheit von *lebendes* sicher nicht bloss durch den Accent hergestellt, sondern die Silben rücken auch näher zusammen: im ersten Falle ist zwischen *leben* und *des,* im zweiten zwischen *lebendes* und *wesen* ein grösserer Abstand. Dass auch zwischen einzelnen Wörtern etwas trennendes liegt, bestätigt die Lautphysiologie, indem sie in vokalisch anlautenden Wörtern einen Verschluss des Kehlkopfes annimmt, der doch immer Zeit braucht. Zwischen den einzelnen Wörtern besteht also ein Zwischenraum von ungleicher Grösse. In der gewöhnlichen Rede rücken die Wörter so nahe zusammen, dass der Unterschied oft gar nicht bemerkt wird; aber je langsamer und getragener Verse gesprochen werden, um so deutlicher macht er sich fühlbar. Es haben aber auch zweitens Silben und Wörter, die unter der Herrschaft eines und desselben Accentes stehen, wenigstens das Bestreben, näher aneinander zu rücken und sich von andern abzutrennen, die einem andern Accent unterworfen sind. Denn es liegt im physischen Interesse des Sprechenden, die mit demselben Athemstoss zu sprechenden Silben unmittelbar hinter einander ohne Unterbrechung hervorzubringen. Es waltet also schon in der gewöhnlichen Sprache ein Antagonismus zwischen den durch den gleichen Accent und den durch den Sinn zusammengehaltenen Silben, zwischen den Sprechtakten und den Wortfüssen.

Dasselbe ist aber auch im Versfuss der Fall. Auch im Versfuss werden mehrere Silben, die dem Sinn nach nicht zusammengehören, durch die Macht des Accentes zu einer Einheit zusammengefasst, und man wird verleitet, sie näher

aneinander zu rücken. In der Prosa wird man lesen: *diesmal sóllte sie mit einem bündel kómmen;* im Verse fühlt man sich versucht, zu lesen: *diesmal | sóllte | sie mit | einem bündel | kómmen.* In der Prosa spreche ich die Silben *sóllte sie mit* mit demselben Expirationsstoss und lasse zwischen *sie* und *mit* einen grösseren Abstand als zwischen *sollte* und *sie;* in dem Verse dagegen spreche ich die zwei Silben *sie mit* mit einem besonderen Expirationsdruck, sie haben ihren eigenen Accent und rücken näher aneinander. Im taktfesten, aber kunstlosen Vortrag werden nicht bloss alle Arsen gleich stark betont, sondern auch die Intervalle nach den Versfüssen und ohne Rücksicht auf den Sinn geregelt. In dem folgenden Beispiel wird man bei schülerhaftem Vortrag bemerken, dass sogar ein Wort *(ge—danken)* zerrissen wird und die Vorsilbe *ge-* näher an den Artikel als an die Stammsilbe rückt:

*aber | flüchtet | aus der | sinne | schranken*
*in die | freiheit | der ge- | danken.*

Ein kunstmässiger und verständnissvoller Vortrag wird etwa so lauten:

*aber, | flüchtet | aus der | sinne | schranken*
*in die | freiheit | der ge | danken.*

Unter diesem Gesichtspunkte erscheinen die Einschnitte der Wortfüsse in die Versfüsse als eine schwächere Art der Cäsur; und derselbe Antagonismus zwischen Wortfüssen und Versfüssen besteht zwischen Satztheilen, ganzen Sätzen und Perioden auf der einen, und zwischen Vershälften, rhythmischen Perioden, Systemen und Strophen auf der andern Seite.

Die Metrik hat hier die Aufgabe, sich mit der Lehre von den Sprechtakten auseinanderzusetzen, welche unsere Physiologen nicht klar genug entwickelt haben. Sievers lehrt, dass wir nicht in abgerissenen Worten sprechen, sondern dass der gesprochene Satz aus Silbengruppen bestehe, deren Anfang durch die stärker gesprochene Silbe markiert werde. Das seien die Sprechtakte, die sich von den musikalischen nur dadurch unterscheiden, dass sie weder eine gleiche und festbestimmte Dauer, noch dieselbe Gliederung hätten. Während der englische Phonetiker Sweet nur fallende Takte

gelten lässt, findet Sievers, dass wir bei erregter Sprechweise in entschieden jambischen oder anapästischen Rhythmus fallen. Es gebe also Sprechtakte mit fallendem und mit steigendem Rhythmus, nur seien die letzteren seltener. Denn ein Satz wie der: *er | gíbt mir das | búch her* sei eben mit Auftakt zu lesen.

Ich frage mich aber vergebens, nach welchem Kriterium über den jambischen und trochäischen Takt entschieden werden soll. Warum soll ich lesen: *er | gíbt mir das | búch her* und nicht *er gíbt | mir das búch | her?*

Ich glaube, man hat hier zwei Punkte zu unterscheiden: 1) die physiologische Seite der Frage: von dieser Seite besteht die Einheit des Sprechtaktes einfach darin, dass alle zwischen zwei Accenten liegenden Silben mit einem einzigen Expirationsstoss hervorgebracht werden. Denn die Meinung Brückes, dass jede Silbe einen besonderen Expirationsstoss nöthig habe, ist so wenig begründet, als dass jeder Laut eines besonderen Expirationsstosses bedarf. Wir sprechen nicht einzelne Silben, sondern ganze Takte mit einem und demselben Expirationsstoss. Hält man die Hand vor den Mund, so fühlt man nur bei den betonten Silben einen Stoss des warmen Athems. Gerade das Eintreten eines neuen Stosses führt ja die verstärkte Betonung, den Accent, herbei. Darum gewährt uns der Rhythmus eben eine physiologische Erleichterung: darum verursacht das unrhythmische Zusammentreffen mehrerer Accente eine Stockung. Wenn ich sage: *der dómmer róllt dúmpf fórt* oder *er hínterliess dréi töchter,* so muss ich hier dreimal hinter einander neu ansetzen. Dagegen in *heísse magíster, heisse dóctor gár* brauche ich zwischen den mittleren Accenten keinen neuen Stoss. Die Expiration geht natürlich fort, sonst könnte kein Laut entstehen; aber ein neuer Anstoss findet nicht statt. Darum sind auch solche Silben in grösserer Gefahr, bei undeutlicher Artikulation „verschluckt" zu werden, als die betonten Silben. Darum ist auch eine stärker betonte Silbe im Stande eine grössere Anzahl von schwächer betonten zu tragen, als eine weniger stark betonte. Die Einheit des Sprechtaktes und des Versfusses beruht also auf physiologischen Ursachen: in *diesmal | sollte | sie mit*

*einem | bündel | kommen* findet im mittleren Versfuss ein schwächerer Expirationsstoss statt, der in der Prosa entbehrlich wäre. Beginnt die Rede mit einem unbetonten Wort, so ist allerdings vor dem ersten Accent ein schwächerer Expirationsstoss nothwendig; daher kommt es, dass die ersten Silben im Satz so oft stärker betont sind, als sie im Inlaut wären. 2) Was aber zweitens den steigenden oder den fallenden Sprechtakt anbelangt, so ist er nach meiner Meinung nur von der grösseren oder geringeren Entfernung der Worte von einander abhängig. Das von Sievers citierte Beispiel lese ich folgendermassen: *er | gíbt mir das | búch her*, d. h. zwischen *mir* und *das* ist nicht etwa eine Pause, aber eine grössere Distanz als zwischen den übrigen Wörtern, die also einen amphibrachischen Wortfuss bilden; aber *gibt mir das* und *buch her* werden mit demselben Expirationsstoss hervorgebracht und bilden daher eine rhythmische Einheit. Die Sprechtakte also bilden eine physiologische Einheit und sind immer fallend, weil ich die unbetonten Silben nur mit dem bei der vorhergehenden betonten herausgestossenen Luft bilden kann; aber die Wortfüsse werden durch die nähere oder entferntere Zusammengehörigkeit bestimmt, und diese ist von dem Sinn abhängig. Im rhythmischen Sinn kann man ebenfalls nur von fallenden Takten reden; in der Metrik aber kommt es auf das Verhältniss des Sinnes zu dem Rhythmus an, und es gibt fallende und steigende Versfüsse, deren verschiedenen Charakter niemand bestreiten wird. Auch in der Musik kommt ja dieser Gegensatz vor: die Begleitung hat zwar immer fallenden, aber die Melodie sehr oft steigenden Rhythmus; Begleitung und Melodie widerstreiten dann in ihrem Rhythmus wie Versfuss und Wortfuss im Verse, und wie dort nicht die Begleitung sondern die Melodie dem Absatz seinen rhythmischen Charakter gibt, so entscheiden auch im Metrum die Wortfüsse, nicht die Versfüsse für das Ohr.

Bohm stellt die Regel auf, die Verse so abzutheilen, dass die Wortstämme nicht zerschnitten werden: ein Vers, der mit den Wörtern *er schaute* beginnt, wäre also nicht als *er schau|te*, sondern *er | schaute* d. h. trochäisch mit

Auftakt zu betrachten. Er findet, dass im trochäischen Rhythmus seltener Worteinschnitte stattfänden und dass sie meistens nicht den Stamm träfen: es würde in der Mehrzahl der Fälle nur eine Vor- oder eine Nachsilbe abgeschnitten, oder ein Kompositum getrennt, oder eine Flexionssilbe losgelöst (*könig e*). Im daktylischen Rhythmus sei der Einschnitt schon häufiger: in 100 Versen von Voss findet er 107 Einschnitte, in 213 Versen aus Hermann und Dorothea 238 Einschnitte. Das führt ihn darauf, überhaupt Uebereinstimmung von Wortfuss und Versfuss zu verlangen und also auch das Versmass aus den Wortfüssen zu bestimmen. Unsere Jamben und Anapäste sind also Trochäen und Daktylen mit Auftakt, weil die Trochäen als Wortfüsse weit aus häufiger seien. Damit meint er dem oben aufgestellten Dilemma entgegen zu sein: „entweder fordere man überall Antagonismus zwischen Wortfüssen und Versfüssen, oder nirgends".

Lassen wir zunächst dahingestellt, ob die trochäischen Wortfüsse im Deutschen wirklich so häufig sind, als Bohm meint; und sehen wir auch von dem üblen Eindruck ab, den fortdauernde Uebereinstimmung von Wortfuss und Versfuss unzweifelhaft macht. So ist doch die Abtheilung nach dem Prinzip der Integrität der Wortstämme nur dann von irgend einer Bedeutung, wenn diese Integrität durch den Einschnitt des Versfusses gestört wird. Aber machen wir denn nach dem Jambus *er schaú[te]* eine, wenn auch noch so kleine, Pause? Der schülerhafteste Vortrag wird es nicht wagen, dem Rhythmus eine solche Macht einzuräumen; während in *dies-mal | sóllte | sie mit | einem | bündel | kommen* die beiden im dritten Versfuss vereinigten Silben unzweifelhaft näher zusammenrücken, als es in der Prosa der Fall wäre, wo sie unbetont blieben. Gesetzt aber auch, man wollte dem Rhythmus zu Liebe die Einheit des Wortes antasten, dann wäre doch der Fall der schlimmere, in dem eine Endsilbe von dem Worte abgetrennt wird, denn wenn ich sage *könig é verleitet*, so ist der zweite Versfuss mit dem isolierten *-é* in Bezug auf die Integrität noch schlimmer bestellt. Kurz, den Antagonismus aus der Welt zu schaffen, wird nicht möglich

sein und auch nicht nöthig sein. Vielleicht aber gelingt es, ihn zu erklären.

Ich glaube zunächst auch, dass über den steigenden oder fallenden Charakter der konkreten Verse die Wortfüsse d. h. der Sinneszusammenhang entscheidet. Dass die Worte: *wenn der muth | in der brust | seine spann'kraft übt* steigenden Rhythmus haben, ergibt sich bloss aus dem grösseren oder kleineren Abstand zwischen den einzelnen Redetheilen, also aus ihrer näheren oder entfernteren Zusammengehörigkeit. Man sieht hier wieder aus einem deutlichen Beispiel, wie wenig der Sinn für die Metrik zu entbehren ist und dass bei einer hochentwickelten metrischen Kunst es sich nicht einfach um die Anwendung rhythmisch-musikalischer Anforderungen auf die Sprache handelt. Wenn ich den Vers mit fallendem Rhythmus lese: *wenn der | mut in der | brust seine | spannkraft übt,* hört er auf metrisch zu sein, und ich habe dann auch keinen zweisilbigen Auftakt, sondern einen Trochäus am Beginn. Ebenso kann kein Zweifel sein, dass der Vers im Taucher: *er lébt! | er ist dá! | es behielt ihn | nicht* jambisch ist; der taktfestete Schüler käme hier nicht darauf, zu lesen: *er | lebt! er ist | da! es be- | hielt ihn | nicht;* und die abweichenden Schlusszeilen einiger anderer Strophen erklären sich durch versetzte Betonung und aus künstlerischen Absichten. Eine Entscheidung, ob man im einzelnen Fall einen jambischen oder trochäischen Rhythmus vor sich habe, ist also wohl möglich. Sie ergibt sich aus dem Sinne, und zeigt sich in der näheren oder entfernteren Zusammengehörigkeit der Worte, in der raschen Aufeinanderfolge der Worte. Bei dem fallenden Rhythmus ist der Abstand zwischen den unbetonten Silben und den betonten, bei dem steigenden der Abstand zwischen den betonten und den unbetonten grösser; und der Rhythmus wird in beiden Fällen um so deutlicher ausgesprochen sein, je grösser dieser Abstand ist, am deutlichsten also bei Satzpausen. Ferner: der Trochäus setzt mit einem neuen Expirationsstoss ein, der für die betonte und unbetonte Silbe nachhält und in der kleineren oder grösseren Pause sein Ende erreicht; der Jambus dagegen setzt mit dem Rest des Luftquantums ein, das von dem früheren

Expirationsstoss übrig ist, beginnt die betonte Silbe mit einem neuen Expirationsstoss, der für die kleinere oder grössere Pause und dann auch für die Senkung des folgenden Jambus vorhalten muss. Es ist aus diesen Voraussetzungen erklärlich, dass uns der Trochäus physiologisch weit weniger Anstrengung kostet als der Jambus. Das Bestreben, die Senkung mit dem Rest des Athems abzustossen, staccato zu sprechen, macht sich beim Jambus fühlbar, während beim Trochäus der Rest des Athems mit der Pause zusammentrifft. Die Senkungen werden im allgemeinen im Jambus kürzer gesprochen als im Trochäus. Da nun auch der Rhythmus um so stärker hervortritt, je länger die Pause zwischen der Hebung und der folgenden Senkung ist, so ergibt sich für vollkommen taktfeste, auch die Taktdauer einhaltende Trochäen und Jamben das folgende: in den Trochäen wird sowohl die Hebung als die Senkung leichter ausgehalten, in den Jamben werden Senkung und Hebung leichter abgestossen: der steigende Pyrrhichius prägt den steigenden, der fallende Spondeus den fallenden Rhythmus am deutlichsten aus. Setzen wir den Takt zu 12 Moren, so wäre etwa $7 + 4 + [1]$ Moren das Schema für den taktfesten Trochäus, aber $3 + 5 + [4]$ (1 und 4 bedeuten die Pausen) für den echten Jambus. Beispiel für den Trochäus: *fallen | seh ich | zweig auf | zweige;* für den Jambus: *he dá!; | wolan; | was muss, | gescheh'.*

Nun besteht aber fast kein Vers aus lauter trochäischen oder aus lauter jambischen Versfüssen und sogar am Beginn des Verses findet sehr oft versetzte Betonung statt. Die meisten Jamben findet Bohm verhältnissmässig in Bürgers Balladen (Lenore, Der wilde Jäger) und auch hier habe (nach seinem Kriterium der ungetrennten Wortstämme!) nur jeder fünfte Vers jambischen, die übrigen trochäischen Rhythmus. Vom rhythmischen Standpunkt mag man also immer jedes jambische Versschema als Trochäen mit Auftakt betrachten, wie jedes Musikstück aus fallendem Rhythmus in Noten gesetzt wird, auch wenn die Melodie steigenden, ja hüpfenden Rhythmus zeigt: daran ist gar nichts gelegen. Vom metrischen Standpunkt aus aber ist ein jambischer Vers ein Vers, in dem die jambischen Wortfüsse: ein trochäischer

ein Vers, in dem die trochäischen Wortfüsse überwiegen. Auf diese Weise wird beiden Forderungen genügt und das Dilemma aufgehoben, das Bohm mit Recht der Metrik zum Vorwurf gemacht hat. Man ist, bis auf eine verschwindend kleine Anzahl von Fällen, im Stande, den jambischen oder trochäischen Rhythmus festzustellen: unsere trochäischen Verse haben meistens fallenden Rhythmus, weil die trochäischen Wortfüsse in ihnen immer überwiegen, aber unsere Jamben sind sehr oft blosse Trochäen, mit oder auch ohne Auftakt *(übgesetzt würd ich)*. Und man hat auch das Zusammenfallen von Wort- und Versfüssen vermieden: denn Trochäen sind immer mit Jamben vermischt und noch reichlicher die Jamben mit den Trochäen. Es herrscht also in jedem Verse ein unaufhörlicher Kampf zwischen den Wort- und Versfüssen. Aber dieser Antagonismus ist nicht zu vermeiden, sondern vielmehr zu wünschen. Es vergleicht sich der Mannigfaltigkeit der Cäsuren, mit denen er in genauestem Zusammenhang steht: denn es ist schon von Valentin bemerkt worden, dass jede Cäsur (Verseinschnitt) einen Wechsel des Rhythmus nothwendig mit sich bringt. Fielen Wortfüsse und Versfüsse beständig zusammen, dann wären ja auch die Wortfüsse einander in den ungemischten Versen völlig gleich: lauter zweisilbige oder dreisilbige Wortfüsse; dass aber ein aus lauter zweisilbigen Wörtern bestehender Satz schon in der Prosa eintönig ist und Abwechslung wenigstens wünschenswerth ist, wird Niemand leugnen wollen. Die innigste Verflechtung von Rhythmus und Sinn wird endlich gerade durch diesen Antagonismus zu Stande gebracht. Lese ich den Vers: *heraus in eure schatten, rege wipfel,* der in gleichen Takten fortschreitet, so ist einmal der Takt zu Ende, das Wort aber unvollendet: dann wieder das Wort zu Ende und der Takt nicht voll. Im Verlauf des Lesens bleibt so einmal das rhythmische Gefühl, dann wieder der Sinn unbefriedigt, und so wälzen sich Wortfüsse und Versfüsse gegenseitig fort, wie der Satz den Vers und der Vers den Satz weiterbewegt.

Es seien mehrere Beispiele angeführt. In den beiden ersten Versen der Ahnfrau von Grillparzer hat man ein Beispiel für den vierfüssigen Trochäus mit steigendem und mit

fallendem Rhythmus: der Entschluss des Grafen *nún*, | *wolán!* | *was múss*, | *geschéhe* hat jambischen Rhythmus, aber schon im zweiten Verse fällt er in den melancholischen Trochäus zurück: *fállen*, *séh ich* | *zweíg auf zweíge*. Der anomale Vers in Goethes Zueignung würde ganz fallenden Rhythmus zeigen, wenn ich lesen wollte: *kénnst du mich nicht!* | *sprách sie mit einem múnde;* mache ich aber nach *sie* eine kurze Pause und erhebe den Ton, dann stellt sich wenigstens am Schluss des Verses jambischer Rhythmus ein: denn *mit einem múnde, dem áller lieb' und treúe tón entflóss* gehört zusammen. Ein sehr hübsches Beispiel eines ganzen Gedichtes aber bietet Goethes Kupido. Es beginnt, trotz dem Auftakt, in unverkennbarem fallendem Rhythmus. Der erste Fuss ist in den ersten neun Versen immer ein Amphibrachys; der Rhythmus steigt also auf, fällt aber sogleich im ersten Fuss wieder zurück. Die trochäischen Verse überwiegen über die jambischen bis zum Schlusse. Da aber, wo der Dichter die Verwirrung schildert, die Kupido in ihm angerichtet hat, geht er unwillkürlich in den jambischen Rhythmus über, die jambischen Wortfüsse überwiegen. Ich setze die Abtheilung der Wortfüsse hieher:

*Kupido,* | *loser,* | *eigensinniger* | *knabe!*
*du batst mich* | *um quartier* | *auf einige* | *stunden.*
*wie viele* | *tag* | *und nächte* | *bist du* | *geblieben*
*und bist nun* | *herrisch und meister* | *im hause* | *geworden.*

*von meinem* | *breiten* | *lager* | *bin ich* | *vertrieben;*
*nun sitz ich an der erde,* | *nächte* | *gequälet;*
*dein muthwill* | *schüret* | *flamm auf flamme* | *des herdes,*
*verbrennet* | *den vorrath* | *des winters* | *und sengt* | *mich armen.*

*du hast mir* | *mein geräthe* | *verstellt* | *und verschoben;*
*ich such'* | *und bin* | *wie blind* | *und irre* | *geworden.*
*du lärmst* | *so ungeschickt;* | *ich fürchte,* | *das seelchen*
*entflieht,* | *um dir* | *zu entfliehn,* | *und räumet* | *dir hütte.*

In den Gesprächen Goethes mit Eckermann, auf die mich Heinzel aufmerksam macht, kann man nun bestätigt finden, dass Goethe die Verse in der That als trochäisch mit einer Vorschlagssilbe betrachtete. Das Beispiel ist doppelt lehrreich, weil es auch zugleich beweist, dass der Auftakt nicht

über jambischen Rhythmus entscheidet: so gehört ja auch umgekehrt trochäischer Eingang des fünffüssigen Jambus zu den gewöhnlichsten Erscheinungen. Gegen das Ende des Verses prägt sich der Rhythmus immer deutlicher aus.

Die Frage, welcher Rhythmus im Deutschen der natürlichste sei, ist oft aufgeworfen, aber verschieden beantwortet worden. Die einen gingen von dem Grundsatz aus, die rhythmische Neigung einer Sprache zeige sich am besten in der Wortbildung. Da nun das einfache Wort aus einer betonten Stamm- und einer unbetonten Flexionssilbe, das zusammengesetzte aus einem stärker betonten Bestimmungswort und einem schwächer betonten Grundwort besteht, die Vorsilben aber in Minderzahl sind, haben Wackernagel, Benedix, Hamerling, Bulthaupt u. a. den trochäischen Rhythmus für den natürlichsten erklärt. Freese sprach ganz im allgemeinen den accentuierenden Sprachen fallenden, den quantitierenden steigenden Rhythmus zu. Benedix ist sogar noch weiter gegangen und hat, nach dem Grundsatz: „ein Versfuss, den die deutsche Sprache nicht auch als Wortfuss hat, ist nicht deutsch" den Jambus und Anapäst aus der Dichtung ganz verbannen wollen. Den entgegengesetzten Standpunkt nehmen ebenso einseitig Wackernagel und Bulthaupt ein: gerade dem Rhythmus, welcher der Sprache der Prosa eigen und natürlich sei, suche die poetische Sprache auszuweichen! Das ist wiederum der souveraine rhythmisch-musikalische Standpunkt, dem natürlich alles erlaubt ist, aber nicht der metrische.

Schon Jacob Grimm sagt in einem Briefe an Goethe, dass der trochäische Tonfall dem Deutschen unbequem sei. Und neuerdings hat R. Becker mit Recht gegen die Vertreter des fallenden Rhythmus eingewendet, man habe es nicht mit einzelnen Wörtern, sondern mit ganzen Sätzen zu thun, und in diesen überwiege der jambische Rhythmus. Seine Gegner hatten, wie z. B. Bohm, Wörter und Wortfüsse mit einander verwechselt; aber Artikel + Substantiv, Pronomen + Verbum, Präpositionen + Substantiv, sowie alle Adverbien, Konjunktionen und Interjektionen, die sich proclitisch an das folgende Wort anschliessen, bilden nur einen Wortfuss.

Becker zeigt, dass schon im ahd. und im mhd., trotzdem hier der Auftakt völlig frei ist und auch fehlen kann, die jambischen Verse überwiegen und etwa zwei Drittel der ganzen Zahl ausmachen: bei Wolfram von Eschenbach sogar drei Viertel, bei Konrad von Würzburg noch mehr. Auch das Volkslied, das weltliche wenigstens, ist fast ausnahmslos jambisch. Der Trochäus dagegen herrscht gerade im mittellateinischen Kirchengesang: von da aus und von den Franzosen ist er zu uns gekommen. Im neuhochdeutschen sind statistische Untersuchungen noch anzustellen. Sie sind hier schwieriger, weil hier der Wechsel von jambischen und trochäischen Versen meistens gesetzmässig geregelt ist, der Auftakt nicht fehlen darf, und die rhythmische Neigung der Sprache daher in der Dichtung weniger unwillkürlich zur Erscheinung kommt. Man müsste Prosa oder rhythmische Prosa zu Grunde legen. Aber schon die ausgezeichnete Tauglichkeit des Jambus für das Drama, dessen Sprache der des Lebens am nächsten steht, deutet an, was Becker an Beispielen nachweist. Wir schreiben oft unbewusst ganze Seiten hindurch in Jamben und sprechen auch Prosa mit steigendem Tonfall. In Schillers Braut von Messina unterscheidet sich der jambische Dialog von der gehobenen, feierlichen Sprache der trochäischen Chöre. Reimlose Jamben empfinden wir kaum als Abweichung von der prosaischen Sprache: wohl aber haben reimlose Trochäen (wie in Herders Cid, in Platens Abbasiden, in Scheffels Trompeter von Säkkingen) etwas auffallendes. Der jambische Vers ist also der natürlichere, der trochäische der kunstmässigere, der einen gehobenen, feierlichen Eindruck macht.

Wenn wir uns weiter umsehen nach den Wortfüssen, die uns das Deutsche bietet, so ist natürlich von den einsilbigen Wörtern abzusehen: denn sie können ebenso gut in der Hebung als in der Senkung verwendet werden, sie können einen Takt bilden, aber keinen Wortfuss.

Von den zweisilbigen Wörtern sind die meisten trochäisch: alle einfachen Wörter gehören hieher. – ⏑ *tage*. Jambisch sind die zweisilbigen Substantiva mit Vorsilbe: *gebírg, betrúg*; und die Participia praeteriti der schwachen

Verba: *gefrágt*. Einsilbige Verbal- und Substantivformen geben im Verein mit dem Pronomen und mit dem Artikel einen jambischen Wortfuss: *ich frúg, der tág;* fallender spondeischer Rhythmus herrscht auch in der zweisilbigen Komposition: *dáchstein;* pyrrhichische Wortfüsse dagegen kommen nicht vor, denn *oder* und *einer* können wohl im Vers proclitisch und enclitisch als ⏑ ⏑ gebraucht werden, aber als selbständige Wortfüsse stellen sie immer ´ ⏑ vor.

Es herrscht im Deutschen zwar ein Mangel an dreisilbigen Wörtern, aber nicht an dreisilbigen Wortfüssen. Am häufigsten ist der Amphibrachys: die ganze Masse von zweisilbigen Substantiven und Verben, denen im Satze fast überall ein proclitisches Wort (Artikel, Präposition, Konjunktion, Pronomen) vorausgeht: jedes zweisilbige Verbum oder Substantiv, dem eine Vorsilbe vorausgesetzt wird: die Participia praeteriti der starken Verba *(gelésen)* — sie alle gehören hieher. Weit seltener sind schon die reinen Daktylen: die meisten bestehen aus Stamm-, Ableitungs- und Flexionssilbe der Nomina *(könige, sélige)*, aus Komparativen *(leichtere, leichteste)* und aus den Praeteritalbildungen der schwachen Verba: *leistete*. Am seltensten unter allen Wortfüssen ist im Deutschen der Anapäst. Schon Christian Weise beklagt, dass in der ganzen deutschen Sprache kein Wort mit Anapäst anfange: W. Schlegel und Benedix finden ihn nie in der deutschen Sprache. In einzelnen Wörtern kommt er meines Wissens auch nicht vor: denn wir sagen anstatt des richtigen *unterricht* vielmehr *únterricht* und *diamánt* u. a. kann nicht als deutsches Wort gelten: aber aus drei einsilbigen Wörtern mit aufsteigendem Satzaccent oder aus einem einsilbigen Wort mit einem Jambus kommt er oft genug zu Stande: *ich bin frei, ich ergriff, der betrúg*.

Was die viersilbigen Wortfüsse betrifft, so haben wir einen Ueberfluss an Doppeltrochäen (´ ⏑ ´ ⏑ *húngerleider*) und keinen Mangel an Doppeljamben (⏑ ´ ⏑ ´ *gerichtsbeschluss*), die aber durch den Nebenaccent den Charakter von Dipodien erhalten.

In einfachen Wörtern kommen also Trochäen, Amphibrachen, Jamben und Daktylen am häufigsten, Pyrrhichius,

Anapäst und Tribrachys nie vor. Auf einer Seite Dichtung und Wahrheit findet Bohm 147 Trochäen, 65 Amphibrachen, 31 Jamben, 27 Daktylen, und nur 4 Anapäste.

### HERSTELLUNG EINSILBIGER SENKUNGEN.

Als Gesetz der neuhochdeutschen Dichtung gilt seit Opitz' Zeiten der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung; die Hebung allein könne keinen Versfuss ausfüllen.

In der Praxis ist dieses Gesetz zwar schon seit hundert Jahren nicht mehr allgemein gültig, in der Theorie aber hat man es dennoch aufrecht erhalten. Allerdings überwiegen die aus gleichen Versfüssen bestehenden Silbenmasse in der neueren Metrik. Aber daneben kommen doch auch die antikisierenden Verse, die Knittelverse, die freien Rhythmen und die für die Musik bestimmten Lieder (mehr die Kirchenlieder als das weltliche Volkslied) in Betracht, bei denen die Senkung fehlen oder mehrsilbig sein kann. In der neuesten Zeit treten dann noch Nachbildungen mittelhochdeutscher Versmasse durch germanistisch geschulte Dichter hinzu; z. B. in Arndts Blücherlied: *er reitèt so freúdig sein múthiges róss* oder in Geibels Wanderschaft: *der wáld stèht in blüthè, die wílden schwâne zíehn, mir klíngts ìm gemüthè, wie wándermèlodién*, mit den sogenannten mitteltonigen Hebungen. Solche Verse sind, wie die Nachbildungen antiker Versmasse, künstlich entstanden: sie werden dem als bekannt vorausgesetzten und im Ohr nachklingenden Rhythmus der Nibelungenstrophe untergelegt, dem sich die natürliche Betonung, wie in der Musik der Melodie unterordnen muss. Denn die natürliche Betonung leitet uns wohl an, dipodisch zu lesen *mir klíngts ìm gemüthè*, aber nicht *die wílden schwâne zíehn*, sondern vielmehr *die wìlden schwâne zíehn*; so lautet der gesprochene Vers im Gegensatz zu dem gesungenen. Um aber die deutschen Betonungsgesetze zu studieren, kann man kein unglücklicheres Beispiel wählen als Arndts *er reitèt so freúdig sein múthiges róss*, das nicht mehr beweist, als dass bei zwei Silben zwischen zwei Accenten

wohl die erste aber nicht die zweite betont sein kann, d. h. dass die physiologische Möglichkeit vorhanden ist sie zu betonen, keineswegs aber dass sie in Prosa wirklich betont ist.

Aber auch in den Versmassen mit regelmässigem Wechsel von Hebungen und Senkungen kommt das Fehlen oder die Mehrsilbigkeit der Senkungen als Ausnahme keineswegs selten vor. Jede Versetzung des Accentes, jeder Widerspruch zwischen Satzton und Versaccent verletzt den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung. Aber auch absichtliche Unterdrückung der Senkung findet statt. In Lessings Trinklied finden wir sie im Anschluss an die Melodie: *vóll, vóll, vóll!* ‖ *freúnde, mácht euch vóll; wein, wein, wein,* ‖ *freúnde, schénkt euch ein!; küsst, küsst, küsst,* ‖ *die euch wieder küsst* u. s. w. In Schillers Handschuh schliesst sich der Vortrag genau den geschilderten Gegenständen an: *und schaút sich stúmm* | *rings úm; da öffnet sich behénd; sáss Kŏnig Fránz* (nicht *sass KönigFránz*, weil die Apposition *König* schwächeren Accent hat als das Prädikat). Ebenso kennzeichnet die fehlende Senkung im Schlussvers die Trennung des Ritters von der Dame: *den] dank,* | *dame, be|gehr ich* | *nicht,* aber im Schlussvers des Tauchers fehlt nicht eine Senkung, sondern eine Hebung. Man darf nicht lesen: *den jüngling bringt keine wieder,* denn vor dem stärkeren Accent auf *keine* könnte sich *bringt* nur behaupten, wenn eine kleine Pause einträte. Man liest aber (z. B. *borgen — macht sorgen*) viel besser *den jüngling — bringt keine wieder.* Gerade die fehlende letzte Hebung macht den stärksten Eindruck: das Gedicht hat keinen Abschluss, es ist zu frühzeitig abgebrochen, es lässt noch etwas erwarten. Aber der melancholische Tonfall (zwei Amphibrachen und ein Trochäus) zeigt uns an, dass wir vergebens warten.

Bei regelmässigem Wechsel zwischen Hebung und Senkung sind in der Regel nur ein- oder zweisilbige Senkungen möglich. In den Knittelversen und in den antikisierenden Versen, also in den gemischten Versen, kommen auch drei- und viersilbige Senkungen vor; dreisilbige bei Klopstock und Voss sogar sehr häufig, viersilbige nur bei Voss in Oden aus dem Jahr 1800. Aber als Ausnahmen sind auch bei regelmässigem

Wechsel von Hebung und Senkung dreisilbige Senkungen gar nicht selten. Schiller. Die vier Weltalter: *kein dach ist so niedrig, keine hütte so klein.* Goethe. Epiphanias: *sie ässen, sie tränken und bezählen nicht gern;* Zigeunerlied: *da rüttelten sie sich, da schüttelten sie sich;* Erlkönig: *ich liebe dich, mich reizt deine schöne gestalt.* Ja, sogar ein Trimeter mit dreisilbiger Senkung ist Goethe in der Pandora entschlüpft: *von fülle zu entbehren, von entbehren zu verdriiss.* Und endlich ist auch der Hexameter aus Hermann und Dorothea so zu lesen: *ungerecht bleiben die männer, und die zeiten der liebe vergehen;* so, mit dreisilbiger Senkung hat Goethe den Vers niedergeschrieben, erst für den Rhythmus weniger empfängliche Leser haben ihm den Vers mit sieben Accenten vorgelesen, worauf er die „siebenfüssige Bestie" laufen liess.

Betrachtet man diese Beispiele genauer, so findet man bald die auffallenden Uebereinstimmungen heraus. Nicht dass die meisten Fälle in für die Musik bestimmten und nach bekannten Melodien gedichteten Liedern vorkommen, ist das entscheidende: denn Trimeter und Hexameter werden nicht gesungen. Aber der syntaktische Parallelismus fällt ins Auge, und dass die in Senkung stehenden Wörter so oft blosse Wiederholungen sind, die für den Sinn gleichgültig sind und darum nicht bloss schwächer betont sondern auch rascher gesprochen werden. *Kein dach . . . . keine hütte; rüttelten sie . . . . schüttelten sie; von fülle zu entbehren, von entbehren zu verdruss.* Ferner die Beschaffenheit der Hebung in anderen Fällen: *trinken* und *männer* können auch einsilbig gesprochen werden. Beide Fälle treffen in den folgenden Beispielen zusammen: *heisse magister, heisse dóctor gár* und *sind wir türken, sind wir antibaptisten.* Endlich aber muss auch hier darauf hingewiesen werden, dass nur eine sehr stark betonte, meistens eine emphatisch betonte Silbe eine grössere Zahl von Senkungen zu tragen vermag: je grösser die Silbenzahl der Senkungen, um so stärker muss die Hebung heraustreten.

Zwei Mittel stehen dem Dichter zu Gebot, um bei gleichmässigem Wechsel von Hebung und Senkung widerstrebende Wörter für den Vers brauchbar zu machen: 1. die Wort-

verkürzung oder die Kontraktion: und II. die Wortverlängerung oder die Distraktion.

Für die Metrik kommen diese Erscheinungen eigentlich nur insoweit in Betracht, als sich allein die Dichter ihrer bedienen, wenn sie also der prosaischen Sprache fremd oder sogar zuwider sind. Die Rücksicht auf die Prosa dürfen also solche Untersuchungen niemals ausser Acht lassen. Umgekehrt lässt sich aber auch die prosaische Sprache in ihrem Streben nach regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung wiederholt zu Verlängerungen und zu Verkürzungen verleiten. Es liegt ferner in der Natur der Sache, dass solche Veränderungen des Wortkörpers dort am meisten aufhalten, wo das Wort am stärksten hervortritt, z. B. im Reime. Indessen hat sich nicht bloss Rückert in seinem Streben nach bunten Reimen die grössten Wortverstümmelungen erlaubt, sondern auch Goethe singt:

*ich feire ja heute mein hochzeitsfest,*
*da schau mal, da kommen schon zierliche güst'!*

Nur zuverlässige Einzeluntersuchungen können dazu verhelfen, die berechtigte Freiheit von der unberechtigten Willkür gesetzmässig zu unterscheiden.

### I. DIE WORTVERKÜRZUNG.

1. Abfall des Endvokales, meistens eines geschwächten *-e* der Flexionssilbe, wird vor vokalischem Anlaut des nächsten Wortes Elision, vor konsonantischem Anlaut Apokope genannt.

Hans Sachs und das XVI. Jahrhundert überhaupt gestattet sich hier noch alle Freiheiten. Nicht bloss geschwächtes *e*, sondern auch volle Accente werden ohne Bedenken elidirt: *dein zung in, die wölf um; so greift ers (= er sie) an, da wirz (wird sie) almal, zessen (zu essen).* Auch vor Konsonanten wird apokopirt: *stet(e) gemmet, furcht(e) sich; zschaffen (zu schaffen), znacht (zu nacht), liessens (= liessen sie) mich.* Beliebt ist namentlich die sog. Inklination des Artikels an das Substantiv: *dRömer, dfersen, dfaust, in dleng.* Ueber die schwachen *-e* der Ableitungs- und Flexionssilben vollends

wird bis auf Opitz mit unbedingter Freiheit geschaltet. Opitz hat bei der Elision den Apostroph eingeführt und die Apokope verboten. Nicht mehr durfte man sagen *lobt(e) das mägdlein, sagt(e) dem mann.* Nur in der ersten Person Präsentis und im Imperativ war es gestattet, die Flexionssilbe abzuwerfen: *ich seh das buch, lern dieses volk kennen.* Aber noch bei Lessing findet man in einzelnen Fällen harte Apokopen: *ohn dieses, nehm sich, trüg von.* Schiller sagt: *ang zu, feig zurück, wär noch.* In Tell wo massenhafte Elisionen und Apokopen die Sprache des Volkes andeuten, unterscheidet er Elision und Apokope schon durch den Druck: *hätt' ihn, sag' ihm;* dagegen *hätt der.* Auch Goethe wirft Flexionssilben selbst vor Konsonanten ab: *mein nam bei deinem steht.*

Es machen sich Gesetze geltend. Das *-e* im Singular der starken Feminina erscheint unentbehrlich: nicht *die schul', in der fern', in der wieg', die erd' ist rund,* obwohl Wieland gelegentlich *die wonn* sagt und Rückert um des Reimes willen sehr oft *freud', erd', sonnenflamm'* u. s. w. in exponierter Stellung gebraucht. Ungern entbehrt man auch das *-e* der schwachen Masculina; aber Lessing *der deutsch' aufs spiel erpicht* und Rückert (wieder im Reim) *gedank', drach'.* Viel leichter ist, wie auch in der Prosa, das Dativ *-e* dem Abfall ausgesetzt, sogar vor Konsonanten: *dem freund geweiht.* Auch das Plural *-e* ist leicht zu entbehren, wenn der Artikel oder der Umlaut den Numerus kennzeichnet: *die stern' am himmel;* bei Wieland *wünsch', todesbäch', ausflüss'.* Dagegen *der stern'* (als Genetiv) wird man ausser bei Rückert nicht leicht finden; hier wird der Verwechselung mit dem Nominativ Singularis *(der stern)* ausgewichen.

Nicht fehlen darf die Flexion bei den attributiven Adjektiven und den Possessivpronomina: also nicht *süss' empfindungen, mein' augen, gross' ehre, herrlich' erinnerungen.* Höchstens im Hannibal gestattet sich Lessing noch *in sein' umarmung.*

Bei den Verben ist der Abfall der Flexion in der ersten Person des Präsens und im Imperativ ja sogar in Prosa gewöhnlich: *ich seh' ihn, ich seh die stadt; vertrau' auf gott,*

*schick dich drein.* Das *-e* des Präteritums wird in der ersten Person elidiert *(stellt' ich)*, aber nicht apokopiert (nicht *ich macht meine rechnung)*. In der dritten Person wird es lieber beibehalten (nicht *stellt' er*), weil man Verwechselung mit dem Präsens fürchtet, obwohl zwischen *stellt er* und *stellt' er* auch ein hörbarer Unterschied ist: der Silbengipfel fällt das eine Mal hinter das *t*, das andere Mal hinter das *l*: *stellt|* und *stell|t'; zählt | er* und *zähl|t' er*. Gesetzmässig wenigstens bei Goethe ist sonst der Abfall des *-e* in allen Verbalformen, wo bei enclitischem Pronomen der Hiatus vermieden werden soll.

2. Ausfall des Vokales im Innern des Wortes heisst Synkope. Auch hier sind im XVI. Jahrhundert noch die härtesten Fälle erlaubt. Bei Hans Sachs findet man: *köng, unsr, odr, untr, babl (babel), habn, abr, liebn, himl, pfenng, procuratr (procurator), klaidn, diesn, meinr, widrspruch, vtreiben* (aus *vertreiben*). Alle Infinitivendungen und schwachen Participien werden zusammengezogen: *schürn, glaubn, verschon (verschonen), errett (errettet); wert wir (= werden wir)*. Im Nomen: *mein (meinen), peurin (peurinnen); deim (deinem), keim, jem; gots; herbrg (herberge,* also Synkope und Apokope in demselben Wort); *viertzg (viertzig)*. Bei den Vorsilben *ge-*, *be-* ist Synkope sogar gewöhnlich: *gspilen, bschuldigen*. Opitz verbietet, die unschuldigen Wörter, den Leser und sich selbst auf diese Weise zu quälen. Aber auch er reimt noch einsilbig *wagn : tragn;* und im XVII. Jahrhundert sind Reime wie *kleidte : weidte, entladten : badten* nicht selten. Sogar Klopstock hat erst in den späteren Auflagen seines Salomo für *ältsten, härtsten* die Formen *ältesten, härtesten* gesetzt; auch *einge, vielfältigs* gehören ihm an. Bei Wieland: *ermüdten, bildt, schwindt; unerfreulichs, entbehrlichs, empfindbarn*. Eine besondere Gruppe bilden die Beispiele, wo ein *-e* zwischen einem langen Vokal oder Diphthong und einem Konsonanten ausfällt; wie in Klopstocks *fei'rt, sau'r*. In Bürgers Ilias findet man ebenso *blü'nden, eh'r,* aber sogar das von Wieland vertheidigte *o'r* für *oder*. Stolberg wagt in seinen Jamben *pentam'ter* und in Herders älteren Shakespeareübersetzungen sind Fälle wie *ein'm, mein'm,*

*ab'r, fang'n, überred't* nicht selten. Bei Lessing sind solche Härten zwar seltener, dafür aber in besonders starken Beispielen zu finden: *den ledern(en) gurt, den albern(en) mönch, an einzeln(en).* Am häufigsten wird bei ihm das *-e* der dritten Person Präsentis synkopirt, wenn das Verbum auf dental endet: *findt.* Rückert geht auch hier weit: *auchbein* (also ein volles *a* synkopirt), *laut(et), beobacht(et), den(en).* Schiller und Goethe stehen so ziemlich auf unserem heutigen Standpunkte: denn auch hier ist immer der prosaische Sprachgebrauch zu beobachten. Früher sagte man *lobet, geliebet, beglaubiget,* jetzt sind die synkopirten Formen schon in Prosa durchgedrungen: *lobt, geliebt, beglaubigt,* es liegt also hier keine für die Metrik zu beachtende Erscheinung vor. Die Erscheinungen der Synkope sind in der neuesten Dichtung zunächst auf die beiden Vokale *e* und *i* eingeschränkt, und auch dann noch abhängig davon, dass 1) die Silbe nicht oder nur wenig betont ist, 2) dass keine Flexion verloren geht, 3) dass nicht dieselben oder ähnliche Konsonanten unmittelbar zusammen treffen: nicht *findt, einm. entartter (= entarteter).* Erlaubt ist daher die Synkope immer im Genetiv der starken Maskulina, wo das *-s* die Flexion andeutet: *tags, königs;* nicht aber etwa *einen ledern[en] gurt,* wo die Flexion verloren ginge. Erleichtert wird sie durch das Zusammentreffen von Liquida mit Liquida, Nasal oder Muta: *verlornes.* In der Mitte der Adjektiva und der Participia ist sie sehr häufig: *errungner sieg, rosge laune;* aber doch bei *i* seltner als bei *e:* nicht alle Dichter sagen *rosge, heilge, ewge.* Goethes *einer einzgen angehören* beruht auf dialektischer Aussprache *(einzchen).* Namentlich mehrsilbige Komparative werden erst durch die Synkope für den Vers brauchbar: *herrlicher(e)n, blühend(e)ste,* die hier auch in der Prosa das Gewöhnliche ist.

3. Abfall des anlautenden Vokales heisst Aphärese oder Synalöphe und kommt fast nur bei einsilbigen und enclitischen Wörtern vor. In Nachahmung der Umgangssprache heisst es: *'s ist mir gelegen, 's kann geschehen;* nach Verben und Konjunktionen ist sie auch in der Prosa gebräuchlich: *sprach's, gab's, hat's, sei's, weil's, wenn's.* Mit Inklination des Pronomens an das Verbum oder die Konjunktion

schreibt man auch: *kommts, wenns.* Bei Hans Sachs ist diese Anlehnung der Pronomina, wie die Silbenzahl zeigt, in weit grösserem Masse anzunehmen, als die Drucke erkennen lassen: *kein schöner mannsbild (i)ch nie gesach; (e)r wil leicht etlich kleinot versetzen; her Schultes, (e)s wil nit anderst sein; ey nachbawr, wann man d(i)r helffen söll; will ch all mein kue an (i)m verschlagen.* Seit Opitz kommen solche starke Fälle nicht mehr vor. Doch sagt Klopstock in seinem Salomo: *wie dunkel 's um ihn ist.* Heute wird die Aphärese in der Prosa weit häufiger angewendet, als vor hundert Jahren; sie gilt als Zeichen der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Im Verse ist ungefähr dasselbe erlaubt, was in Prosa vorkommt, aber auch hier gibt sie der Sprache eine gemüthliche, heimliche und zutrauliche Färbung, die nicht zu jedem Stil passt. Dagegen gelten die Formen *'nen* und *ne (einen, eine, 'n mal = einmal)*, deren sich Schlegel in seiner Shakespeareübersetzung so gern bedient, für affectiert; sie werden lieber von schlechten Schauspielern in der Konversation, als von Dichtern im Verse gebraucht.

4. Die Zusammenziehung zweier Silben in eine heisst Synärese. Aus *durch das* wird *durchs;* aus *bei dem* wird *beim* schon in der Prosa (vgl. auch *vorn, im, zum*). Hans Sachs sagt *wert wir* für *werden wir.* Bei Lessing findet man *zum* für *zu den* (plural) im Henzi, aber auch in Prosa erlaubt er sich ähnliches; Goethe sagt *in* für *in den* u. dgl. noch in der letzten Fassung der Mitschuldigen ziemlich häufig. Rückert sagt *bei'n knechten* und *neb'einander.* Im allgemeinen entscheidet auch hier der Sprachgebrauch und man erlaubt sich im Verse nicht mehr als in Prosa: *aufm, durchn, ausm* für *auf dem, durch den, aus dem* kommen nicht vor.

## II. DIE WORTVERLÄNGERUNG.

Auch die Verlängerung der Wörter und die Vermehrung der Silbenzahl durch ein eingeschobenes *e* steht im XVI. Jahrhundert in voller Blüthe und kommt namentlich nach Liquiden, am häufigsten zwischen *r* und *n,* vor, wobei sich die silbenbildende Kraft dieser Halbvokale bewährt: bei

Hans Sachs *kantzeler, bessern, zoren, geren, eisern, koren, wirtembereg, halem, biren.* Auch die Vorsilben *be-* und *ge-* werden oft wieder voll hergestellt: *genade, beleiben.* In andern Fällen hilft ein angehängtes *-e:* im Nominativ der auf Konsonant endigenden Substantiva *schulde, nature, mensche, here, tirame, tiere, freunde;* und im Praeteritum der starken Verba (1. und 3. Person) *bate, sahe, name, gabe, verbarge.* Auch dagegen hat Opitz Einsprache erhoben, aber mit geringem Erfolg, denn bis ins XVIII. Jahrhundert bestehen solche Formen im Verse fort. Noch im Jahre 1758 schwelgt ein Schweizer Uebersetzer von Englischen Schauspielen in ihnen: *schwestern, elteren, kinderen* (dat. pl.), *völkeren; veränderen, zögeren*, ja sogar im Participium Präsentis *donnerend, zitterend.* Sehr oft handelt es sich bei den distrahierten Formen um Auflösung von Kontraktionen und Wiederherstellung älterer Formen: W. Schlegel tadelt die Form *schöneste*, obwohl Schiller auch in der pathetischen Prosa der Räuber *grössesto* sagt und Goethe im Götz *weissest du* wiederholt als archaistische Form verwendet; dagegen lobt Schlegel die Form *adeler*, weil sie einem alten *adelar* entspreche. Er selbst hat sich bei der schwierigen Wiedergabe der Reime des Dies irae die Form *zoren*, sogar an exponierter Stelle, gestattet.

Mit der Herstellung einsilbiger Senkungen steht die Lehre vom Hiatus in genauem Zusammenhang, die nur zum Theil in die Metrik gehört. Unter Hiatus versteht man zunächst im allgemeinen das Zusammentreffen zweier Vokale im Auslaut und im Anlaut. Nach Brücke schliesst sich vor jedem anlautenden Vokal der Kehlkopf und es entsteht eine kleine Pause. In diesem allgemeineren Sinn war der Hiatus bei den Griechen nicht gestattet, ausser bei einem Abschnitt des Sinnes oder einer Pause im Vortrag. Auch im Französischen ist Hiatus zwischen betontem auslautenden Vokal und zwischen vokalischem Anlaut verboten.

Im Deutschen ist das Zusammentreffen voller und abgeschwächter Vokale nicht zu vermeiden. Weder innerhalb des Wortes: *beengend, sehend, blühend, ehe, ruhig, schmähung,*

*anschauung, heuernte, beurlauben, geartet, geahnt, geimpft, geopfert.* Noch im Aus- und Anlaut: *die ehre, die auch, wo unser, wie ich;* Zusammentreffen sogar derselben Vokale in *da ass er, geh eh es kommt, die ihn, zu uns, blüh über.* Anstössig ist im Deutschen nur der Hiatus im engeren Sinn: das Zusammentreffen eines abgeschwächten kurzen *-e* mit vokalischem Anlaut. Goethe, der den eigentlichen Hiatus deutlich vermeidet, nimmt an dem Zusammentreffen voller Vokale keinen Anstoss, wie die folgenden Verse aus dem Tasso zeigen: *je eher du zu uns zurücke kehrst, je schöner wirst du uns willkommen sein.*

Der eigentliche Hiatus wird in der neuhochdeutschen Dichtung entweder grundsätzlich oder instinktiv vermieden, ausser in den folgenden Fällen: 1) vor einer Pause des Sinnes, in der Cäsur oder am Ende des Verses (vorausgesetzt natürlich, dass mit derVerszeile auch eine Pause verbunden ist). Goethe, sonst in Bezug auf den Hiatus sehr streng, gestattet sich ihn doch im Uebergang von einem Verse zum andern in der Iphigenie 47 mal, im Tasso 63 mal: unter Umständen kann der Hiatus als Kriterium dienen, um den Versschluss zu erkennen. 2) Unvermeidlich ist der Hiatus ferner zwischen dem flektierten Adjektiv oder Pronomen und dem Substantiv: *blaue augen, erste anfang;* natürlich auch bei dem unbestimmten Artikel *eine augenweide.* Gieselbrecht hat zwar verlangt, dass man das tonlose *-e* vor jedem anlautenden Vokal abwerfe, aber Niemand ist ihm darin gefolgt, zu sagen *der edl' Achilleus.* 3) Vor anlautendem *h* verhalten sich die Dichter verschieden, nur besonders scrupulöse sagen *aus der tief' hervor.* 4) Erlaubt gilt der Hiatus ferner bei nebentonigem *e: heiligè empfindet, klétterte auf, schönerè Aurora, strahlendè im sonnenkranz.* Selbst Dichter, wie Haller, die dem Hiatus überall aus dem Wege gehen, gestatten sich ihn hier; während man umgekehrt meinen sollte, dass der Hiatus bei der stärkeren Betonung des auslautenden Vokals um so übler vermerkt würde! Elision wäre natürlich ausgeschlossen, da der Vokal betont ist. Aber es zeigt sich hier deutlich, dass der Nebenton das abgeschwächte *-e* zu längen bestrebt ist, und dass also eigentlicher Hiatus nicht vorliegt. 5) Bei

Eigennamen und bei seltenen Wörtern wird der Deutlichkeit halber das volle Wortbild erhalten und daher Hiatus zugelassen. 6) Endlich bedient man sich im XVII. Jahrhundert des Hiatus in seltsamer Weise zu onomatopoetischen Zwecken, „aus einer Kunstursache", um eine wirkliche Kluft nachahmend zu malen. Hammann in seinen Erläuterungen zu Opitz' Poetik und andere haben darüber gehandelt und dafür das Kunstwort „Traumschlucken" gebraucht. Z. B. *die wasser rissen sich und sperrten grüfte auf.*

Im XVI. Jahrhundert, namentlich bei Hans Sachs, findet man den Hiatus im ganzen weniger häufig, als man erwarten sollte. Da er sich jede Verkrüppelung der Wörter erlaubt, kann er ihm leicht entgehen. Dass dieses Ausweichen aber nicht auf Prinzip beruht, beweisen so starke Fälle, wie die beiden folgenden: *der gmein gute exempel gében* und *bit dás gott gébe ält und jung.* Schon Schwabe hat nach Opitz' Bericht Vermeidung des Hiatus verlangt, aber selbst bei Opitz finden sich in der Praxis noch zahlreiche Beispiele. Weckherlin hält es kaum für nöthig, den Tadlern zu antworten, die von ihm verlangen zu sagen *dein ohren, mein ehr.* Zesen und Titz gestatten sich ihn unter der ausdrücklichen Motivierung, dass er auch in der gewöhnlichen Rede nicht zu vermeiden sei. Bis auf Gottsched rathen fast alle Poetiker ihn zu meiden; und noch Gellert folgt diesem Rath in der Praxis. Soviel bekannt ist, hat zuerst Bodmer in den Neuen kritischen Briefen (1749) gegen die zu ängstliche Befolgung dieser Regel, die auch in den klassischen Sprachen nicht von allgemeiner Verbindlichkeit sei, geeifert; praktisch aber doch auch einem instinktiven Gefühl Rechnung getragen. Von Lessing behauptet Zarncke zwar, dass er an dem Hiatus keinen Anstoss nehme; es ist aber nicht zu übersehen, dass Zarncke dabei den Hiatus im allgemeinen, also jedes Zusammentreffen von beliebigen Vokalen im Auslaut und im Anlaut, vor Augen hat. Auch er aber zeigt, dass Lessing das abgeschwächte *-e* vor anlautendem Vokal und vor *h* überall elidiert; sogar am Versschluss, der ja bei der spärlichen Integrität seiner Verse nur selten einen rhythmischen Abschluss vorstellt. Nur bei einer Pause des Sinnes oder bei stärkerer

Interpunktion gestattet er sich auch hier eine Ausnahme. Scherer aber weist an einem ausgezeichneten Beispiel nach, wie er gelegentlich selbst den Versrhythmus verletzt, um den Hiatus zu vermeiden: *an diesem heiligén berg áller bérge*, wo *an diésem heílgen bérge áller bérge* nahe gelegen hätte. Klopstock ist in Bezug auf den Hiatus sehr sorgfältig und enthaltsam; er vermeidet ihn streng, sogar vor stummem *h*: *hätt' hinab*. Wieland ist nicht frei von Hiatus, aber doch erscheint er im Oberon verhältnissmässig selten; im Geron dagegen hat ihn der Dichter absichtlich nicht vermieden, um seiner Dichtung einen alterthümlichen und rauhen Charakter zu geben. In den Jugendwerken, z. B. Johanna Gray und Sommernachtstraum, kommt er freilich oft genug, sogar zwei Mal in einem Verse vor. Voss ist so streng wie Klopstock; auch in Bürgers Lenore findet man keinen Fall von Hiatus.

Schiller dagegen bietet sehr viele Beispiele; aber weder Stumpfsinn noch Willkür haben des die Schuld, sondern er ging mit genauer Unterscheidung vor. An einem Fall wie *freude erfindet* fand sein Ohr nichts Auffälliges: weil das *e* in *freude* ein stummes, das anlautende ein scharfes sei. Beim Nomen hat er daher an dem Hiatus keinen Anstoss genommen, ob nun das auslautende *-e* in Senkung steht, d. h. unbetont ist, oder in Hebung, d. h. betont ist: *heíligé empfíndet*, *jahrhúnderté erschíenen*. Wenn er freilich in der Senkung öfter die Elision verwendet *(érd und hímmel)*, so zwang ihn dazu die Sorge für den Versrhythmus. Bei dem Verbum mit enclitischem Pronomen dagegen hat Schiller in der Lyrik und im Drama nach Zarncke „mit wenig Ausnahmen", nach Belling „ohne Ausnahme" den Hiatus vermieden: *lieb' ich*, *hab' ich*, *träumt' er*. Diese Regel gilt sogar für den Versausgang, bei starkem Enjambement, wo der Vers keine rhythmische Periode vorstellt: *hab' ich riesenkräfte*. Im Tell findet man den Hiatus auch beim Nomen ungemein selten, weil der Dichter durch die gekürzten Wortformen die kräftige Volkssprache nachzuahmen sucht.

Goethe tadelt die Hiaten in Schillers Phädra ausdrücklich. Er beobachtet die Regel instinktiv und ohne Zwang: in der Iphigenie und im Tasso kommen je drei Fälle vor,

die noch dazu durch die Interpunktion und durch die Cäsur gemildert sind. Selbst in den Jugendgedichten findet man ihn nur einmal in der Epistel an Fr. Oeser: *am flüsse wirteté er lang.*

Die schwäbischen Dichter unseres Jahrhunderts verhalten sich so ziemlich wie Schiller. Die romantischen Lyriker, namentlich Tieck und selbst Rückert, erweisen sich sehr nachsichtig gegen den Hiatus.

Auch hier kommt die Prosa in Betracht. Johannes Schmidt hat neuerdings durch Vergleichung verschiedener Auflagen von Prosaschriften Goethes, Platens, Jakob Grimms und Scherers gezeigt, dass sie alle, namentlich aber J. Grimm, dem Hiatus auch in der Prosa zum Theil sicher und absichtlich, zum Theil wenigstens instinktiv in der Mehrzahl der Fälle aus dem Wege gehen.

Eine eigenthümliche Form der Vokalverschmelzung finden wir in Herders Cid: *Donna Sol und Donna Elvira, | königstochter Donna Uraka.* Sollen dieseVerse mit Daktylen gelesen, oder die Vokale *aE* und *aU* in einer Art von Krasis, wie sie im Italienischen vorkommt, zu einem Diphthong verschmolzen werden? Gotthold, der das letztere empfiehlt, meint, dass sich am leichtesten zwei kurze und deutlich von einander zu unterscheidende Vokale in der Verssenkung mit einander verbinden: also *a i, a u, i a, i o, i u.* Am wenigsten lassen sich natürlich zwei ganz gleiche Vokale auf diese Weise verbinden: aus *a a, o o, u u* wird entweder Ein Vokal und aus *da allein* ein unverständliches Wort *dallein*, oder man hört beide Vokale heraus, dann findet eben keine Vermischung statt. Noch weniger können natürlich betonte Vokale vermischt werden. Am leichtesten gehen *i* und *u*, am schwersten *a* und *o* eine Verbindung ein, aber auch da will sie Gotthold noch gelten lassen: *wie? so allein in sturm und regen; donna Olympia verspricht uns.* Durch eine solche Krasis wird der Hiatus vermieden; es kommt nicht zur Schliessung des Kehlkopfes vor dem anlautenden Vokal. Aber schwerlich wird man, ausser bei den Fremdwörtern in Herders Cid, von diesem Rathe Gebrauch machen und künstliche Diphthongen und unnatürliche Wortverbindungen in die Sprache einführen wollen.

## V.

# DER VERS.

Von den einzelnen Versfüssen können zunächst je zwei zu einem rhythmischen Ganzen höherer Ordnung vereinigt werden. Das Zusammenfassende ist hier wiederum der Accent: zwei Versfüsse werden unter einem stärkeren Versaccent vereinigt, also ˝ - | ˊ -. Man hört dann schwächere und stärkere Versaccente, die gewöhnlichen Arsen und die Ictеn. Diese Abstufung muss der natürlichen Betonung entsprechen: Ictеn und Arsen verhalten sich wie im Satze starkbetonte Wörter zu den blossen Hauptaccenten, oder wie Hauptaccente zu den Nebenaccenten. Eine solche Einheit höherer Ordnung heisst Dipodie.

Dipodische Gliederung führt auf eine gerade Anzahl von Takten: nur zwei-, vier-, sechssilbige Takte u. s.w. können dipodisch gegliedert werden. Der alte vierhebige Reimvers der Volksdichtung ist auf diese Weise abgestuft; auch das Volkslied und überhaupt die auf den Gesang berechnete Lyrik besteht oft aus einer geraden Anzahl abwechselnd stärkerer und schwächerer Takte. Noch öfter aber ist die dipodische Gliederung nur der Melodie eigen und wird auf Kosten des Sinnes beim musikalischen Vortrag durchgesetzt (wir singen: *die jùgend wìll stets mít gewàlt,* aber wir lesen: *die jùgend wìll stets mìt gewàlt);* ja selbst beim musikalischen Vortrag können die Ictеn mehr in der Begleitung hervorgehoben worden, während die Singstimme auszugleichen sucht. Am häufigsten werden zwei Dipodien in einem viertaktigen Verse verbunden; und es können die beiden Dipodien ein-

ander gleichgestellt oder wiederum untergeordnet werden. Aber auch in dem monopodischen Vers sind die einzelnen Versfüsse nicht gleichwerthig, sondern nach dem Sinne abgestuft: nur herrscht hier kein regelmässiger Wechsel zwischen den Iten und den Arsen. Vermehrt der dipodische Vortrag von Versen die rhythmisch-musikalische Wirkung des Verses, so kann der monopodische Vortrag dazu dienen, der rhythmischen Eintönigkeit des gesprochenen Verses vorzubeugen. Hievon gibt ein glänzendes Beispiel Goethes Braut von Korinth. Die Strophe hat einen ganz musikalischen Rhythmus und kommt auch in Volksweisen häufig genug vor: der Rhythmus verleitet dazu, in den fünffüssigen Langzeilen (Dipodie + Tripodie) je die zweite und fünfte Hebung zu betonen und diesen Tonfall auch auf die beiden, einen sechsfüssigen Vers bildenden Halbzeilen zu übertragen: also ´ ⏑ ‖ ´ ⏑ ´ ⏑ ‖ und ´ ⏑ ‖ ⏑ ´ , ´ ⏑ ‖ ⏑ ´ *(dóch sie wíderstéht , wie er ímer flêht)*. Man beachte nun, wie Goethe durch den mannigfaltigsten Wechsel stärkerer und schwächerer Accente hier die Eintönigkeit vermieden und dem Rhythmus doch nichts an Kraft geraubt hat. Von den germanistischen Metrikern wird die dipodische Gliederung in der neueren Dichtung aus Vorliebe für den altdeutschen Reimvers überschätzt: so unläugbar die Neigung dazu bei vierfüssigen Versen vorhanden ist, so wenig ist die dipodische Gliederung im König von Thule oder im Heidenröslein durchgeführt, falls man nicht den Rhythmus im Gegensatz zu dem Sinn hervorheben will.

Auf dem monopodischen oder dipodischen Vortrag beruht die burleske Wirkung der sog. Struwelpeterverse. Der Dichter verleitet uns seine Verse entweder monopodisch oder dipodisch zu lesen, und legt ihnen dann einen Text unter, wo die Satzbetonung mit der Versbetonung in beständigem Widerstreit steht. Es macht die gleiche komische Wirkung, ob ich die folgenden Zeilen monopodisch oder dipodisch lese: im ersten Fall ist das wichtige und unwichtige gleich stark betont, im zweiten wird einmal das wichtige, dann wieder das unwichtige durch stärkeren Accent herausgehoben:

*ób der Philipp heúte still* *wóhl bei tische sítzen will.*
*Paulínchen wár allein zu haús,* *die éltern wären beide aús.*

oder:

*ŏb der Philipp heŭte still* *wŏhl bei tische sĭtzen will.*
*Paul'nchen wár allein zu haus,* *die ĕltern wären beĭde aús.*

Bei Versen von gerader Taktzahl hört man oft auch in der Kunstdichtung den monopodischen oder dipodischen Tonfall deutlich heraus. In Goethes Ilmenau sind vier- und fünffüssige Jamben gemischt: die ersteren sind dipodisch, die letzteren natürlich monopodisch. Fausts Monolog beginnt dipodisch: *habe nun, ach, philosophie* u. s. w.: dann tritt mit dem Wechsel der Stimmung monopodische Bewegung ein: *o sähst du, voller mondenschein* u. s. w.; dann wieder Dipodien: *weh' steck ich in dem kerker noch* u. s. w.; zuletzt wieder Monopodien: *hu, welche wonne fliesst in diesem blick* u. s. w. Fausts Reden sind dipodisch, die monopodischen Wagners malen den Ton des trockenen Schleichers; auch Mephisto redet in Dipodien, der Schüler in Monopodien. Höchst kunstvoll hat Schiller in der Glocke den Unterschied verwendet: dipodische Bewegung in *aus der wölke quillt der segen, strömt der regen | aus der wölke ohne wahl zuckt der strahl (zuckt* nur höher im Ton, aber nicht stärker als *strahl);* monopodisch dagegen, das schnelle, unaufhörliche, gleichmässige Fortfressen des Feuers malend: *glühn die lüfte, balken krachen, pfosten stürzen, fenster klirren. kinder jammern, mütter irren, . . . alles rennet, rettet, flüchtet* u. s. w. Man sieht aus diesen Beispielen, wie leicht und unbewusst sich dieser Unterschied der Stimmung und den Gegenständen anschmiegt. Ihn als Mittel zur höheren Kritik zu verwenden, dürfte kaum ein überzeugendes Resultat ergeben.

Der Ictus kann in der Dipodie natürlich eben so gut auf die geraden Takte als auf die ungeraden fallen: und es versteht sich, dass auch jambische Versfüsse eine solche Verbindung eingehen können. Die Schemen sind also: $\overset{''}{-} \smile | \overset{'}{-} \smile$ oder $\overset{'}{-} \smile | \overset{''}{-} \smile$; $\smile \overset{''}{-} | \smile \overset{'}{-}$ oder $\smile \overset{'}{-} | \smile \overset{''}{-}$.

Auf gleiche Weise könnten auch, soweit das rhythmische Prinzip in Frage kommt, eine grössere Anzahl von Versfüssen unter Einem Accent zu einem Ganzen höherer Ordnung

vereinigt werden: und in der That kennt die antike Metrik solche Verbindungen bis zu acht Takten. Es kann dabei wieder eine Unterabstufung der Accente stattfinden, indem den aus einer geraden Anzahl von Takten bestehenden Rhythmen die Dipodie als Mass (Meter) zur Grundlage dient, und die aus einer ungeraden Anzahl von Takten bestehenden Rhythmen aus kleineren rhythmischen Ganzen zusammengesetzt erscheinen, die wiederum durch den besonderen Accent zusammengehalten werden.

Jede dieser höheren rhythmischen Einheiten, auch die Dipodie, wird als Kolon, Glied oder Reihe bezeichnet. Diejenigen, deren Grundlage der Versfuss ist, heissen -podien: die anderen, deren Grundlage die Dipodie ist, -meter.

Aus drei einfachen Versfüssen, mit dem Ictus auf der ersten oder der letzten Arsis, entsteht so die Tripodie. Vier Versfüsse oder zwei Dipodien unter Einem beherrschenden Accent bilden die Tetrapodie oder den Dimeter (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –). Die Pentapodie besteht meistens aus einer Dipodie und einer Tripodie (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –). Die Hexapodie kann aus einer Dipodie und einer Tetrapodie; oder aus drei Dipodien bestehen (Trimeter). Der Tetrameter besteht aus vier Dipodien.

So, wie gesagt, in der antiken Metrik: und ich lasse dahingestellt, ob der freilich weitaus stärkere Versaccent im Griechischen die Kraft hatte, sich sogar fünf bis acht Füsse, und nicht bloss ihre Arsen, sondern auch ihre Icten zu unterwerfen. Im Deutschen ist das gewiss nicht der Fall, denn hier ist der Versaccent zugleich auch Satzaccent und also auch von dem Sinn abhängig: ein so stark betontes Wort, das einem achttaktigen Satz überlegen wäre, bietet uns das Deutsche nur selten. Unser Versaccent ist nicht mehr so stark als der der Griechen: unsere Trimeter und Tetrameter sind monopodisch oder dipodisch, aber eine rhythmische Einheit unter Einem Accent bilden sie nicht. Unsere Pentapodien bestehen einfach aus fünf Arsen, die ganz verschieden abgestuft sind. Nicht einmal für einen streng durchgeführten tripodischen oder tetrapodischen Rhythmus wird man Beispiele finden. Unser

Versaccent hat nicht die Kraft, mehr als zwei Füsse zu einer höheren Einheit zu vereinigen.

Es gibt aber noch eine andere Art, wie sich rhythmische Glieder zu einer Einheit höherer Ordnung verbinden können. In der Musik beobachten wir, dass nach Verlauf einer gewissen Anzahl von Takten in der Melodie eine Pause, d. h. ein nicht ausgefüllter Takttheil, und ein Sinken in der Tonhöhe regelmässig wiederkehrt, während gleichzeitig auch der Rhythmus der Begleitung zum Abschluss kommt. In unseren Walzern z. B. tritt ein solcher Ruhepunkt nach je vier Takten ein; mit dem vierten Takt aber ist zugleich auch die Tetrapodie zu Ende (‴ – | ⏑ – | ″ – | ⏑ –). Ebenso kehrt auf dem Gebiet des gesprochenen Verses ein Abschluss des Rhythmus in gleichen Abständen wieder, der entweder durch doppelte Senkung, oder durch fehlende Senkung, oder durch den Abschluss der dipodischen Bewegung, oder durch eine Pause markiert wird. Regelmässige Wiederkehr innerhalb bestimmter Abstände ist bei allen diesen Erscheinungen nothwendig, wenn die Gliederung der einzelnen Takte zu einem Ganzen höherer Ordnung gefühlt werden soll. Rhythmisch am vollkommensten wird diese Gliederung immer sein, wenn mit dem Abschluss des Rhythmus zugleich eine starke Sinnespause und also auch ein Fallen der Tonhöhe (am Satzschluss) verbunden ist.

Darauf nun beruhen unsere Kolen, im Gegensatz zu den durch den Accent zusammengehaltenen griechischen, oder die Verse. Sie setzen also 1) einen Abschluss des Rhythmus voraus, der durch eine in regelmässigen Zwischenräumen wiederkehrende Modifikation des Rhythmus angedeutet wird; sie setzen 2) eine Pause des Sinnes voraus, einen Abschluss der Melodie. Der Vers wird um so sicherer als ein rhythmisches Ganze empfunden werden, je besser beide Bedingungen gleichzeitig erfüllt sind. Und ferner, zwischen diesen beiden Bedingungen besteht sehr oft ein innerer Zusammenhang: die Sinnespause ist allemal auch eine rhythmische Pause, sie deutet also einen Abschluss des Rhythmus an; mit der rhythmischen Modifikation ist unter Umständen (beim Zusammentreffen zweier Accente am Versschluss und

am Versanfang) auch eine Pause verbunden. Man darf weiter sagen: je fester der Versschluss durch Veränderung des Rhythmus markiert wird, um so weniger bedarf es der Sinnespause: wenn aber die rhythmische Veränderung bloss in einer Pause besteht, dann muss sie auch durch den Sinn deutlich gegeben sein, weil sonst auch der rhythmische Abschnitt nicht möglich würde.

Auch hier treten nun wieder die Verse mit gleichmässigem Wechsel von Hebung und Senkung, und die aus ungleichen Versfüssen zusammengesetzten auseinander. Vierfüssige Trochäen mit klingendem und fünffüssige Jamben mit stumpfem Ausgang finden, wenn die ersteren nicht etwa dipodisch, die letzteren pentapodisch (dipodisch + tripodisch) gegliedert sind, keinen Abschluss in ihrem Rhythmus, sie gehen in gleichem Tonfall bis zum Sinnesabschluss fort: hier kann eine hörbare Veränderung im Rhythmus bloss durch eine Pause, die der Sinn ermöglichen muss, zu Stande kommen. Dagegen dipodische Trochäen oder Jamben erreichen einen rhythmischen Abschluss nach dem vierten Takt; er genügt um uns den Vers als Ganzes empfinden zu lassen. Fünffüssige Jamben mit weiblichem Ausgange weisen, auch wo kein stärkerer Sinnesabschnitt stattfindet, nach je fünf Takten immer eine zweisilbige Senkung auf: im Alexandriner wechseln von 12 zu 12 Takten klingende und stumpfe Reimwörter: im Hexameter kehrt von 6 zu 6 Takten ein zweisilbiger Fuss wieder u. s. w. In allen diesen Versmassen macht sich eine Abweichung vom Rhythmus in regelmässigen Zwischenräumen geltend. Hier wird der Abschluss des Rhythmus deutlich fühlbar, auch wenn der Sinn keine Pause verlangt.

Denn der Antagonismus zwischen Sinn und Rhythmus den wir als Gegensatz von Wortaccent und Versaccent, von Wortfuss und Versfuss kennen, macht sich auch auf dieser höheren Stufe geltend: er ist bestrebt, das rhythmisch zusammengehörige durch den Sinn zu trennen und das dem Sinn nach zusammengehörige durch den Rhythmus zu trennen. Auch hier liegt die metrische Kunst nicht in dem Ableiern eines kräftigen, aber monotonen Versrhythmus, sondern in der grössten Ausdrucksfähigkeit des Verses bei möglichster

Schonung seines rhythmischen Charakters. Ein solcher Antagonismus besteht nicht nur gesetzmässig in Versmassen, wo das Versende rhythmisch deutlich markiert ist, wie beim Alexandriner oder Distichon; sondern sogar dort, wo die Pause allein das Versende anzeigt, kommt er oft genug dadurch zu Stande, dass die stärkere Pause in die Mitte des Verses, in die Cäsur, fällt. Sogar in unseren Walzern wird ja der Abschluss des Rhythmus in der Melodie oft durch eine ganz kurze Pause bezeichnet, und so vermag sich auch das Versende gegenüber einer stärkeren Cäsur zu behaupten. Denn entweder kehrt die Pause am Versschluss regelmässig nach einer bestimmten Anzahl von Takten wieder, während die Cäsur frei ist, und sie wird darum stärker empfunden, auch wenn sie in einzelnen Versen schwächer ist: oder das Versende ist durch rhythmische Veränderung und durch den Reim markiert, die der Cäsur fehlt. Gerade so entsteht der reizendste Antagonismus zwischen dem Rhythmus und dem Satz: in der Cäsur ist der Satz zu Ende, aber nicht der Rhythmus; in dem Versausgang ist der Rhythmus zu Ende, aber nicht der Satz, und so wälzen sich Verse und Sätze fort wie im Innern des einzelnen Verses Wortfüsse und Versfüsse, bis ans Ende der Periode oder der Strophe. Sehr oft walten natürlich auch hier höhere künstlerische Absichten über den metrischen: man beachte z. B., wie Goethe in den einleitenden Strophen der Zueignung Vers und Satz mit einander kämpfen lässt, wie sich erst allmählich die Versgliederung und die strophische Gliederung entwickelt; dort aber, wo sich der Ausdruck zu lyrischem Schwung erhebt, stimmen Versbau und Satzbau sogleich vollkommen überein. Ebenso kann man an den Versmassen beobachten, dass überall, wo eine feste Cäsur an bestimmter Stelle einen Sinnesabschnitt verlangt, der also ebenso regelmässig wiederkehrt als der Versschluss, der nicht rhythmisch markierte Versschluss einen noch stärkeren Sinnesabschnitt fordert. Und das ist auch bei strenggegliederten lyrischen Strophen fast durchwegs der Fall. Man vergleiche z. B. den Treuen Eckart. Dort bildet jeder Vers ein Ganzes und die meisten sind durch die Cäsur in zwei Hälften getrennt: man betrachte

aber, wie eng diese beiden Hälften dem Sinn nach zusammengehören. Es wird entweder dasselbe zweimal, in positiver und negativer Wendung gesagt (v. 9. 16. 23. 24 47); oder die Wiederholung bedeutet zugleich eine Steigerung (1. 7. 25. 41. 45); oder die zweite Hälfte ergänzt die erste (11. 13. 14. 15. 18. 22. 31. 33. 34. 35; dazu gehören auch die massenhaften Beispiele, in denen nur das Verbum oder das Subjekt wieder aufgenommen wird 2. 3. 5. 10. 12. 17. 26. 27. 37. 38. 40.). Es besteht also zwischen den beiden Hälften immer eine gewisse Art von Parallelismus und die Zusammengehörigkeit der beiden Hälften tritt so stark hervor, dass die Cäsur dem Versschluss nicht gefährlich werden kann. Dass aber das Zusammentreffen metrischer und syntaktischer Abschnitte überhaupt und selbst in gereimten Versen gemieden werde, kann ich Schuchardt nicht zugeben. Das regelmässige und gewöhnliche bleibt immer der stärkere Abschnitt am Schluss des Verses. Schuchardt citiert z. B. einen Vers aus Goethes Zueignung, der allerdings nur einen rhythmischen Abschnitt, aber keine Sinnespause zulässt: *und wenn es dir und deinen freunden schwüle* || *am mittag wird.* Aber in dem ganzen Gedicht gibt es bloss fünf Verse (v. 35. 41. 49. 81. 97), die dem Sinn nach ebenso eng mit dem folgenden verbunden sind. Nun beachte man aber auch, dass vier von diesen Versen die ersten Zeilen der Strophen sind und dass sich auch sonst der Rhythmus der Strophe, wie der des Verses, erst gegen das Ende fest und rein ausgeprägt zeigt. Sonst ist nach jedem Vers eine grössere oder kleinere Pause möglich: und bei schwächerer Pause kommt dann der klingende Versausgang und der Reim zur Verstärkung des Versschlusses hinzu. In der ganzen Braut von Korinth gibt es bloss einen Vers (den ersten), der mit dem folgenden untrennbar verbunden ist; im getreuen Eckart bildet jeder Vers einen Sinnesabschnitt, meistens sogar Einen Satz. Vereinzelte Fälle können nichts gegen das Gesetz der Integrität des Verses beweisen: sie zeigen nur, dass die metrische Kunst auch der grössten Dichter ihre Grenzen hat oder dass sie höheren künstlerischen Absichten geopfert wurde (wenn z. B. Schiller die Schlangenwindungen der Strasse nach-

bildet, indem er den Satz von einem Vers in den andern übergehen lässt).

Das alles gilt indessen nur von dem Vers als rhythmischer Einheit, als Kolon; nicht aber von der im Manuskript oder im Druck abgesetzten Verszeile. Es zeigt sich vielmehr, dass die Dichter selber die Verse, die sie richtig sprachen und hörten, nicht richtig fixiert haben. So bilden z. B. die drei Zeilen *freudvoll | und leidvoll | gedankenvoll sein* || einen einzigen Vers. Ein Kolon. Umgekehrt können auch wieder mehrere Kola in Einer Verszeile enthalten sein; bei mehr als sechs Füssen ist das sogar meistens der Fall. Die Verszeile bildet also nur dort einen Vers und sie kommt für die Metrik nur dort in Betracht, wo sie eine rhythmische Einheit bildet.

Damit ist auch die Frage beantwortet, ob man beim Vortrag am Versschluss eine Pause machen soll? Die Antwort ist: die Pause muss der Dichter machen, nicht der Vortragende. Er muss uns durch eine Redepause, die nicht gerade eine starke Interpunktion sein muss, die Möglichkeit geben, auch einen rhythmischen Ruhepunkt zu finden. Aber der Druck oder die Schreibung der Verse kann nicht entscheiden. Die Anfänger unter den Schauspielern schreiben ihre Rollen mit gutem Recht in Prosa um: ist der Vers ein Ganzes, so wird er sich selber herstellen Nach jedem Vers im Nathan eine, wenn auch noch so kleine, Pause zu machen, wäre so unsinnig wie unrhythmisch. Wer die Verse aus dem Carlos: *ich habe niemand! || auf dieser grossen, weiten erde niemand!* u. s. w. mit richtigem Gefühl vorträgt, der wird auch den Vers zur Geltung bringen; wer aber etwa den Marquis von Posa sagen liesse: *kurz deine ganze || brieftasche*, der würde auch die vom Dichter beabsichtigte rhythmische Wirkung verfehlen. Mir ist jede Rede des Marquis von Posa nicht bloss nach dem Wortlaut, sondern auch rhythmisch gegenwärtig, aber wer mich bei einer einzelnen Stelle unterbricht, kann mich mit der Frage in Verlegenheit setzen: wo fängt hier der Vers an und wo hört er auf? Man bedarf oft mehrerer Verse, um sich zurecht zu finden. Wie hübsch, fast strophisch gegliedert, lesen sich die folgenden Verse:

*warum dem schlafenden die wetterwolke zeigen,*
*die über seinem scheitel hängt?*
*genug, dass ich sie still an dir vorüberführe,*
*und wenn du aufwachst, heller himmel ist!*

So und nicht anders wird jeder für den Rhythmus empfängliche diese Verse lesen und so hat sie auch Schiller selbst gehört; niedergeschrieben aber hat er sie als fünffüssige Jamben und ich überlasse es dem Leser, sie als solche abzutheilen. Soviel ist sicher: für das Ohr sind das keine ganzen Verse von je fünf Takten, sondern der eigentliche Rhythmus tritt erst zu Tage, indem ich sie in Sinnesabschnitte zerlege, dort eine Pause mache, wo es der Sinn verlangt. Ich habe also wie in den sog. freien Versen oder in den freien Rhythmen Zeilen von ungleicher Länge. Ebenso gut, als dass hier jede Zeile ein Vers ist, könnte ich auch behaupten, dass der Don Carlos in achtzeiligen Strophen, unter freiester Handhabung des Enjambement, geschrieben sei.

Auch hier kommt natürlich, wie beim Vortrag der Verse überhaupt das Beharrungsvermögen in Betracht. Ist ein ausgesprochener Rhythmus einmal im Gange, hat er sich dem Vortragenden und den Zuhörern mitgetheilt, dann besitzt er auch die Kraft, sich an widerstrebenden Stellen Geltung zu verschaffen. Nachdem sich die Stanze ein Dutzendmal wiederholt hat, darf Goethe auch annehmen, dass man den durch den Reim und durch doppelte Senkung markierten Versschluss ohne Sinnespause empfinden und ohne deutlichen Absatz, aber mit einer gewissen Dehnung der Worte lesen werde: *seinen freunden schwüle || am mittag wird,* so wird der unläugbare Mangel weniger fühlbar. In strophischen und lyrischen Versmassen wird man ohnedies selten Veranlassung haben, von Seiten des Sinnes Nachhülfe leisten zu müssen, denn hier fallen Versschluss und Sinnesabschnitt ziemlich regelmässig zusammen, und Ausnahmen sind durch die Korrespondenz mit den übrigen Strophen leicht als solche zu erkennen. Auf die strophischen Gedichte bezieht sich auch die Praxis der Meistersinger, die bei ihrem Glattsingen nach jedem Verse eine Pause im Vortrag machten; für uns ist ihr

Beispiel schon darum nicht massgebend, weil es eine Art des musikalischen Vortrages, nicht des gesprochenen Verses bildet.

Was stehen uns also für Kriterien zu Gebote, um das Versende zu erkennen d. h. um zu entscheiden, ob der Vers ein metrisches Ganze, ein Kolon bildet oder nicht? Selten genügt ein einziges, um eine sichere Entscheidung zu treffen; aber zusammenwirkend lassen sie uns in keinem besonderen Fall im Zweifel. Da der Rhythmus oder der Sinn oder auch beide in dem Kolon zu einem vorläufigen Abschluss kommen, sind sie aus dem Rhythmus, oder aus dem Sinn, oder aus beiden zu entnehmen.

1) Am wenigsten zuverlässig ist der Hiatus. Ein Dichter, der den Hiatus vermeidet, wird ihn zwar auch am Versschluss nur dann sich gestatten, wenn er eine Pause voraussetzt. Aber damit ist nur bewiesen, dass der Dichter den Vers als ein Ganzes betrachtet hat, und man könnte ebenso gut aus dem Absetzen der Verszeilen auf seine Absichten schliessen. Prinzipielle Bedeutung hat das Kriterium eben nur dann, wenn sich zeigen lässt, dass der Dichter selber das richtige Gefühl für den Versschluss gehabt hat. Das ist z. B. bei Lessing der Fall, der durch den auch am Ende der Zeile vermiedenen Hiatus erkennen lässt, dass er seine Jamben fortlaufend gelesen hat.

2) Auch der Reim ist kein unbedingt zuverlässiger Führer. Denn es kommen Innenreime innerhalb des Verses vor, wie z. B. in den Halbzeilen der Braut von Korinth. Und es kommt umgekehrt auch wieder vor, dass der Sinnesabschnitt fehlt, trotzdem der Vers zu Ende ist, wie in dem oben aus der Zueignung angezogenen Beispiel oder gar in dem folgenden: *wär' ich so hold, wie jener || freund der himmelskönigin,* wo *jener* Reimwort ist.

3) Weit zuverlässiger führt uns schon der Rhythmus. Findet in einer rhythmischen Periode an bestimmten, regelmässig wiederkehrenden Stellen eine Veränderung oder Unterbrechung des Rhythmus statt, so deutet das auf Abschluss des Rhythmus hin. Lese ich z. B. die Braut von Korinth, so kehrt in der ersten Hälfte der Strophe nach je 10 Takten anstatt des vollen Taktes die blosse Hebung wieder, während

die Senkung fehlt; dass hier ein Abschluss des Rhythmus und das Ende eines Kolons oder Versschluss vorliegt, gestattet keinen Zweifel: auch ohne Sinnesabschnitt würde das Versende durch das Zusammentreffen zweier Hebungen (am Versschluss und am Verseingang) und die dabei unvermeidliche kleine Pause deutlich markiert sein. Ebenso ist in dipodisch gebauten Rhythmen klar, dass das Ende des Reims oder des Verses nur nach einer geraden Anzahl von Takten anzusetzen ist; denn sollte der zweite Takt der Dipodie durch eine Pause von einem ganzen Takt ersetzt sein, dann kann der Versschluss ohnedies nicht zweifelhaft sein, weil ein starker Sinnesabschnitt hier unerlässlich ist. Es entsteht ferner bei den Versen mit Auftakt, wenn sie klingend schliessen, eine Veränderung des Rhythmus durch doppelte Senkung, welche an ganz bestimmter Stelle wiederkehrt und den Versschluss verrathen kann; wiederholter weiblicher Ausgang des fünffüssigen Jambus und der Trochäus am Schluss des Hexameters kann so den Versschluss markieren. Endlich aber dient auch die strophische Gliederung dazu, den Versschluss erkennen zu lassen. Die Correspondenz einerseits zwischen den einzelnen Theilen derselben Strophe unter einander und andrerseits zwischen den gleichen Theilen der verschiedenen Strophen lässt meistens keinem Zweifel über die Natur des Versschlusses Raum.

Es muss betont werden, dass auch dieses Kriterium für sich allein nicht in allen Fällen ausreichend ist. Fehlende Senkungen kommen ja auch im Innern des Verses vor, z. B. in den Kurzzeilen der Braut von Korinth, die nach der architektonischen Beschaffenheit der Strophen nur als eine sechstaktige Langzeile betrachtet werden können: *hätten länge schön | schwésterchén und sóhn.* Ferner aber finden wir oft genug dieselbe rhythmische Bewegung innerhalb mehrerer Verse wieder, also einen Rhythmus innerhalb des Rhythmus, z. B. einen Hexameter innerhalb zweier Hexameter. Voss führt ein hübsches Beispiel aus Klopstock an; die folgenden Zeilen geben ebenso gute oder vielmehr ebenso schlechte Versganze, wenn man die durch Doppelstriche getrennten Hälften der aufeinander folgenden Zeilen vereinigt:

*taumelnder jüngling! || alle rauschenden freuden der welt, was sind sie der stolzen || seligkeit, wann der weise, geweckt vom nachtigalliede, || wandelnd im blüthenduft, des frühlings auferstehung || nachdenkt!*

Noch leichter sind natürlich bei stumpfem Ausgang fünffüssige Jamben oder Alexandriner zu finden, die aus Vershälften zusammentreten: z. B. in Schillers Macbeth:

*und welche lust*
*aus seinen augen blitzt! || so blickt nur der,*
*der etwas grosses meldet. ||*

Bei den Untersuchungen über den stumpfen oder klingenden Ausgang des fünffüssigen Jambus hat man, wie ich glaube, die Lehre vom Versschluss sehr zum Schaden übersehen. Denn auf die Anzahl der klingenden und der stumpfen Ausgänge kommt es doch nur dann an, wenn das Versende wirklich gehört wird, d. h. wenn ein Abschnitt des Sinnes vorliegt. Denn im andern Fall laufen stumpf ausgehende Verse ohne rhythmische Gliederung bis zum Sinnesabschnitt fort; klingende lassen zwar nach jedem fünften Takte eine doppelte Senkung erkennen, aber einen rhythmischen Abschnitt bedeutet doch auch diese nur, wenn sie regelmässig wiederkehrt d. h. wenn mehrere Verse nach einander klingend ausgehen. Ehe man also die stumpfen und klingenden Verse zählt, muss man festgestellt haben, ob überhaupt Versganze vorliegen; denn der sogenannte fünffüssige Jambus besteht sehr oft bloss aus Takten, nicht aus Versen.

4) Das wichtigste Kriterium, namentlich für solche Verse wo der Rhythmus am Versschluss keinerlei Veränderung erleidet, bildet der Sinnesabschnitt. In gewissen Versarten, wie in den spanischen Trochäen oder im fünffüssigen Jambus mit stumpfem Ausgang entscheidet dieses Kriterium allein darüber, ob blosse Takte oder wirkliche Versganze vorliegen.

Die nähere oder entferntere Verbindung zweier auf einanderfolgender Verszeilen hat die Lehre vom Enjambement zum Gegenstand. Name und Begriff stammen aus dem Französischen. Enjamber heisst: über etwas wegsetzen; und die Frage, ob der Satz über das Versende einfach hin-

übersetzen oder mit ihm zusammen fallen soll, hat die romanischen Verskünstler früh beschäftigt. Ronsard forderte das Enjambement; Malherbe und Boileau bekämpften und verbannten es; Voltaire und die Romantiker suchten es wieder zu Ehren zu bringen.

Von Enjambement kann bloss dort die Rede sein, wo der Vers ein Ganzes vorstellen soll: denn Uebergang des Sinnes von einer Zeile in die andere kann dort nicht auffallen, wo auch der Rhythmus keine Unterbrechung erleiden soll. Das blosse Ende einer geschriebenen oder gedruckten Zeile für das Auge, nicht für das Ohr, berechtigt uns weder eine Pause anzusetzen, noch Enjambement anzunehmen. Auch bei solchen Untersuchungen also hat man, ehe man an die Arbeit geht, die Versschlüsse in zweifelhaften Fällen sicher zu stellen.

Die Lehre vom Enjambement hat wie die von den Wortfüssen und den Cäsuren, die Lehre von den Satzpausen oder Redepausen zur Voraussetzung, die man mit Unrecht auch als „Tempo der Rede" bezeichnet hat. Denn das Tempo der Rede ist den grössere oder geringere Schnelligkeit, mit der ich jeden einzelnen Laut, jede Silbe, jedes Wort des Satzes ausspreche; eine Satzpause oder Redepause aber ist der Zeitraum, den ich zwischen zwei Worten oder Satztheilen unausgefüllt lasse. Diese Lehre von den Satzpausen liegt ganz im Argen; niemand hat sich ihrer angenommen, so unentbehrlich sie für die Metrik ist. Zarncke z. B. behauptet in seiner werthvollen Schrift über den fünffüssigen Jambus allen Ernstes, dass hinter jedem Begriffswort, weil die Begriffswörter mit Nachdruck gesprochen werden müssen oder wenigstens können, eine Pause verlangt oder doch gestattet sei. Darnach wäre also z. B. in der Phrase: *keinen blick gömte*, in der sich das Verbum fast enclitisch an das Objekt anschliesst, eine Pause möglich. Der einzige, der sich auch dieses vernachlässigten Gebietes mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit angenommen hat, ist wiederum Behaghel in Pauls Grundriss gewesen. Es sei mir gestattet, meine Beobachtungen an die seinigen anzuknüpfen.

Ich meine, dass Behaghel Unrecht gethan hat, von der

logischen und grammatischen Gliederung des Satzes auszugehen, anstatt von den physiologischen Anforderungen der Rede. In der That ist unsere ganze Abtheilung der Sätze in oberster Linie auf die Oekonomie des Athems berechnet. Wir theilen uns die Rede, unter Benutzung der Sinnesabschnitte, so ein, dass wir mit dem Athem bequem ausreichen. „Theilen Sie sichs ein, Sie kommen mit dem Athem nicht aus!“ war ein Ruf, den Laube und sein Vortragsmeister oft genug rekrutischen Heissspornen zu Theil werden liessen. Daraus folgt ferner, dass die Anzahl und die Dauer der Pausen von der Art des Vortrages abhängig ist: je kräftiger, getragener, pathetischer der Vortrag ist, desto öfter stellt sich das physische Bedürfniss einer Pause ein, desto mehr gliedert sich die Rede in kleinere Abschnitte und desto deutlicher treten die Pausen hervor. Ich kann also denselben Satz mit mehr oder weniger Pausen sprechen, je nachdem ich ihn rascher und schwächer, oder langsamer und stärker vortrage. Nicht einmal zwischen denselben Satzgliedern besteht die gleiche Entfernung; und da die Pausen etwas relatives sind, grösseren oder geringeren Abstand bedeuten, so verändert sich mit einer einzigen Pause die ganze Oekonomie des Satzes oder der Rede. Wenn ich z. B. sage *rege wipfel | des alten tannenhains* so ist der Abstand zwischen dem regierenden Substantiv und dem attributiven Genetiv nicht gross genug, um etwa einen Versschluss zu bilden. Sage ich aber *rege wipfel des alten, heilgen, dichtbelaubten haines* dann entsteht zunächst zwischen den attributiven Adjektiven eine neue Pause; die Folge ist, dass ich zwischen *wipfel* und dem abhängigen Genetiv, um die Gliederung fühlbar zu machen, eine grössere Pause eintreten lassen muss, und diese reicht nun für den Versschluss vollkommen aus. Die Wirkung setzt sich fort: ist die Pause zwischen *wipfel* und seinem Genetiv eine grössere, so muss ich zwischen *schatten* und *wipfel* und später zwischen *tannenhains* und *tret ich* wieder einen grösseren Abstand annehmen, um die Anrede deutlich heraustreten zu lassen. Nicht einmal in Betreff ganzer Sätze als Theile einer Periode besteht eine logische Regel, die nicht durch physiologische Bedingungen umgeworfen werden

könnte. Wenn ich z. B. sage: *ein vater, der straft, ist mir lieber als ein vater, der seine kinder verhätschelt*, so mache ich zwischen dem Substantiv und dem kurzen Relativsatz keine Pause, aber zwischen dem Substantiv und dem längeren Relativsatz muss ich eine Pause machen, obwohl das logische und grammatikalische Verhältniss dasselbe ist. Darum macht man auch vor kurzen Zwischensätzen, Anreden, Ausrufungen u. s. w. eine kürzere, nach ihnen erst eine längere Pause, weil sie meistens nach den einleitenden Worten eingeschoben werden und zu der kürzeren Hälfte des Satzes geschlagen eine bessere Eintheilung des Athems möglich machen: *und du bist, | sprach er, || noch nicht dahinter gekommen; du hast mir, | lieber freund, || etwas recht trauriges mitgetheilt.* Umgekehrt kann auch die logische Unmöglichkeit einer Pause die Abtheilung einer ganzen Periode verändern. Man vergleiche die schwierige Periode aus dem Demetrius: *er sah das kleinod || „und erkannt es gleich || an neun smaragden die mit amesthysten durchschlungen waren | für dasjenige |||, das Knäs Mestislovskoj | dem jüngsten sohn des Zaren | bei der taufe umgehangen.* Die Schwierigkeit nimmt ihren Ausgang bei dem Relativsatz *die mit amethysten durchschlungen waren,* der sich an *smaragden* möglichst rasch anschliessen muss und keine Pause zulässt. Um für ihn mit dem Athem auszureichen, muss ich schon bei *kleinod* eine kräftige Pause ansetzen, damit die untergeordneten Pausen nach *gleich* und nach *smaragden* immer noch deutlich heraustreten und den langen Relativsatz frei machen; ebenso muss ich bei *dasjenige* dann wieder für den folgenden Relativsatz *das Knäs Mestislovskoj . . . umgehangen* vorsorgen. Ich kann einem jeden, der mir diese Weise vorsagt, schon bei *kleinod* sagen, ob er mit ihnen fertig wird oder nicht.

Aus logischen und grammatischen Gesichtspunkten lässt sich also überhaupt nur festsetzen, wo eine Redepause stehen kann, nicht wo sie stehen muss. Ueber die Möglichkeit des Falles entscheidet der Sinn (Grammatik und Logik), über das Eintreten die Oekonomie des Athems (Physiologie). Ich gestehe nun aber auch, dass ich Behaghels Lehre von den bindenden und gebundenen Satzgliedern für eine unnöthige

Erschwerung der Aufgabe halte. Denn alle seine Beispiele lassen sich auch aus dem einfachen Prinzip beurtheilen: logisch und grammatisch zusammengehörige Satz- oder Redetheile treten näher zusammen als von einander unabhängige. Wenn zwischen den zusammengehörigen wieder eine Unterabtheilung möglich ist, wird nach demselben Grundsatz verfahren. Behaghel war nicht wohlberathen, als er seine Beispiele den musikalischen Rezitativen, z. B. Händels Messias oder Mendelssohns Paulus, entnahm. Denn schon der gesprochene Vers hat das Bestreben, die Wortfüsse innerhalb des Taktes einander zu nähern. So sind die folgenden Beispiele ganz verschieden zu beurtheilen: in *den letzten | saum seines kleides* bildet *saum seines kleides* Einen Begriff, *letzten (= untersten)* gehört sowohl zu *saum* als zu *kleid,* und so rücken die näher zusammengehörigen von dem entfernteren Begriff um etwas ab; in *den brennenden durst | meines busens* ist *brennend* Epitheton allein zu *durst,* wenn hier abgetheilt wird *den | brennenden | durst meines | busens,* so ist das allein Wirkung des Verstaktes oder des Sprechtaktes. Ebenso sagt man in Prosa: *ein berg | aller berge;* tritt nun ein Epitheton dazu, so gehört es nicht zu *berg* allein, sondern zu *berg aller berge.* Daher muss ich sagen: *an diesem heiligen | berg | aller berge;* d. h. vor *berg* muss eine mindestens ebenso grosse Pause als nach *berg* stehen, damit die Zusammengehörigkeit von *berg aller berge* fühlbar werde. Natürlich kann aber auch in allen diesen Fällen der veränderte Sinn eine andere Abtheilung mit sich bringen. Vor einem gewichtigen und bedeutungsvollen Wort machen wir eine Pause der Erwartung. Die richtige Abtheilung des Satzes *sein name | ist Gonzaga* (Subjekt | Prädikat) wird alteriert, wenn z. B. Hamlet in der Schauspielscene den König auf die Folter spannt und befürchten lässt, dass er s e i n e n Namen nenne. Dann heisst es: *sein name ist | Gonzaga,* und die Pause vor *ist* verschwindet natürlich. In der biblischen Sprache klingt die Namengebung immer feierlich, daher das von Behaghel angeführte Beispiel: *dess name heisst Immanuel.* In Wilbrandts Meister von Palmyra wird sogar der Artikel von dem Nomen getrennt, zu dem er gehört:

*ábbild dés ‖ éwig neú bewégten lébens* (die Pause ist wegen des Zusammentreffens der Accente unvermeidlich); es ist klar, dass diese Trennung nur dadurch möglich wird, dass das Nomen mehrgliederig *(ewig neu bewegten lebens)* ist, keine Theilung zulässt und (im Gegensatz zu dem Tode, von dem früher die Rede war) stark hervorgehoben werden soll, eben so würde man sagen: *der sóhn | dés | in den revolutionskriegen gefallenen háuptmanns* ‖. Unmöglich dagegen ist in demselben Drama von Wilbrandt die Trennung: *wie die meereswellen am | schlüpfrigen gestein*, denn hier fällt die natürliche Pause vor *am*, das vor dem folgenden Accent seinen Ton verliert. Man halte ferner als Grundsatz fest, dass durch Freiheiten in der Wortstellung unser Gefühl für die Zusammengehörigkeit der Redetheile gerschwächt wird; daraus wissen die Dichter Nutzen zu ziehen: *nächtlich am busento lispeln | bei Cosenza dumpfe lieder*, *mächtig in dem alten bette | schäumten die busentowogen* sind ganz unanstössige Cäsuren; aber bei gerader Wortfolge dürfte man nur sagen: *nächtlich am busento bei Cosenza | lispeln dumpfe lieder; die busentowogen | schäumten mächtig in ihr altes bette.*

Endlich aber darf man die Redepausen nicht mit den Sprechtakten verwechseln. Man fühlt allerdings die Neigung, Wörter, die mit demselben Expirationsstoss hervorgebracht werden, zusammenzurücken, aber nur affectierte Sprache und manierirter Vortrag gibt dieser Neigung ohne Widerstreben nach. Auch bei der Beurtheilung solcher Erscheinungen darf man nicht übersehen, dass dort, wo zwei betonte Silben zusammentreffen, ein neuer Expirationsstoss nöthig wird und damit eine kleine Pause nothwendig gegeben ist. Das hat Behaghel übersehen, wenn er zwischen *góttes geíst* und *der geíst góttes*, *roth röslein* (ohne Accent auf *roth*) und *röslein róth* eine nähere oder entferntere Zusammengehörigkeit annimmt, während auch hier nur eine physiologische Nothwendigkeit vorliegt. In dem Satz *der dómmer | róllt | dúmpf | fórt* muss ich nach einem jeden Wort eine kleine Pause machen, damit der Accent zu seinem Recht kommt. Je weniger ich ihn aber zu seinem Recht kommen lasse, um so näher treten die Worte wieder zusammen; zwischen

*des herrn Schmidt* und *Gott der herr* wird man keinen Unterschied finden in Bezug auf die Entfernung. Darum habe ich oben in der Betonungslehre behauptet, dass zwei gleiche Accente neben einander nur bestehen können, wenn sie durch einen kleinen Zwischenraum getrennt sind. Ein lehrreiches Beispiel ist auch der von Behaghel citierte Satz: *rasch tritt der tod den menschen an.* Hier steht zunächst das Subjekt *der tod* allen übrigen Satzgliedern gegenüber, die von dem Prädikat abhängig sind. Aber *rasch* ist betont, sogar stark betont, und es entsteht eine kleine Pause, weil das Verbum einen neuen Expirationsstoss erfordert, mit dem auch der Artikel herauskommt. Anstatt *rasch tritt | der tod |* erhalten wir *rasch || tritt | der tod* d. h. das Verbum steht dem Artikel näher als dem von ihm abhängigen Adverbium. Zwischen *tod* und den folgenden, vom Verbum abhängigen Worten steht die stärkste Pause: hier trennen sich die zwei Hauptbestandtheile des Satzes. Das Objekt mit seinem Artikel sondert sich wiederum von der zum Verbum gehörigen Präposition ab. Also: *rasch || tritt | der tod | | den menschen | an.*

Unter einer Pause haben wir hier natürlich überall den grösseren oder geringeren Abstand zwischen zwei auf einander folgenden Worten oder Wortgruppen verstanden. Nur dort, wo k e i n e grössere Pause vorhanden ist, kann von Enjambement die Rede sein. Auch die Beurtheilung des Enjambements darf nicht mit dem Auge, sondern sie muss mit dem Ohre geschehen. Gewisse Redewendungen, die auf Wiederholung und Steigerung beruhen, aber formelhaft geworden sind, lassen trotz der Interpunktion keine Trennung zu: *gedacht, gethan!; still, stille!; sachte, sachte!;* aber *nur stille, | kind! | kinderlein, | stille! |* Wie wenig unsere Interpunktion den Sprechpausen entspricht, kann der folgende Vers zeigen: *und den fluss hinauf, hinunter | ziehn die schatten tapfrer toten,* wo die Cäsur richtig nach *hinunter,* das Komma ganz unrichtig nach *hinauf* steht; denn zwischen *hinauf hinunter* ist nicht die geringste Pause. Sehr kurz ist die Pause ferner zwischen parallelen Sätzen, oft kürzer als zwischen den Redetheilen desselben Satzes; da die zwei Sätze ein Ganzes bilden

sollen, fällt auch die Tonhöhe am Schlusse des ersten nicht und man beschleunigt das Tempo, um sie fester zusammenzufassen: ein sehr hübsches Beispiel bietet der Alexandriner: *wirft er mir étwas vor, fängt er án mich zu plágen,* wo in Folge der kurzen Pause das *fängt* den Accent ganz verliert. Umgekehrt kommen Fälle wie die folgenden: *mein édler,* ‖ *zu sánfter fréund* oder *und hier* — ‖ *hier steht Aegísth* als Enjambement gar nicht in Betracht, denn hier muss man immer eine Pause, ja sogar eine sehr deutliche Pause machen, die auch zwischen den zu demselben Substantiv gehörigen attributiven Adjektiven unvermeidlich ist: *ein grosser, schöner, starker mann* und ihre Konsequenzen für die Satzgliederung hat. Dagegen: *und sie wandelten sicher an einem* ‖ *murmelnden bache hinab;* hier wird der Artikel von dem Adjektivum und Verbum abgetrennt. Der Fall ist zwar nicht so stark, als wenn er von dem Substantiv allein getrennt würde; er ist aber doch stark genug, da unmittelbar vor dem Artikel (nach *sicher*) die natürliche Pause steht und *an einem murmelnden bache* wohl in einem Athem gesprochen werden kann.

Da nun zwischen zwei Wörtern im Satze, von den enclitischen und proclitischen Wörtern abgesehen, immer eine gewisse Distanz besteht, so fragt es sich nun weiter: welche Distanz genügt, um die von dem Rhythmus geforderte Pause am Versschluss zu ermöglichen? Nur genaue Beobachtung und Untersuchung des Versschlusses bei hervorragenden Dichtern kann uns darüber Aufschluss geben. Solche Untersuchungen sind oft genug angestellt worden; aber sie leiden alle an dem Fehler, dass sie die Integrität des Verses von vornherein voraussetzen und z. B. jeden fünffüssigen Jambus als ein Versganzes betrachten. Während umgekehrt gerade das vermeintliche Enjambement und der unveränderte Rhythmus lehrt, dass wir hier kein metrisches Ganze vor uns haben, sondern fortlaufende Takte ohne höhere rhythmische Gliederung. Sind z. B. fünffüssige jambische Verszeilen durch den Sinn eng verbunden, so laufen sie ohne Gliederung weiter fort, wenn sie stumpf ausgehen. Bei weiblichem Ausgang dagegen stellt sich nach dem fünften Fuss doppelte Senkung

ein; kehrt diese Erscheinung in regelmässigen Zwischenräumen wieder, dann ist Versschluss anzunehmen und dann erst kann von Enjambement die Rede sein.

Unsere Untersuchungen, die sich auf die Verszeile und nicht auf den Vers gründen, haben natürlich zu dem Ergebniss führen müssen, dass alles erlaubt sei; während umgekehrt gerade in dieser Hinsicht sehr wenig erlaubt ist, wie jeder Blick in strophische Dichtungen zeigt, bei denen die Integrität des Verses nicht zweifelhaft sein kann. In unseren fünffüssigen Jamben aber hat man nach mühseligem Suchen gefunden, was vorauszusehen war, nämlich dass der Dichter überall eine neue Zeile anfangen kann, wenn die fünf Füsse voll sind. Er trennt das Subjekt vom Prädikat, am häufigsten wenn das Subjekt vorausgeht, seltner wenn das Prädikat vorausgeht. Er trennt das Attribut von seinem Nomen: *der topf | von eisen; der kerl | im staub; nach eines sterblichen | gesicht.* Er trennt sogar formelhafte Wendungen, die beim Vortrag gewiss keiner Trennung fähig sind: *er wandelt auf | und ab; weit | und breit.* Ja er zerreisst sogar Komposita: *angst- geschrei,* er tastet also die Integrität des Wortes an, um die Integrität des Verses zu erzwingen! Das Hülfszeitwort und das Verbum: *bin | genöthigt worden; will | ihm dünken; er lässt | sich wieder sehn.* Aber es kommt noch besser! sogar das enclitische Pronomen vom Verbum: *hab | ich; hätt | ich; ich | erinnere mich.* Die trennbare Präposition vom Verbum: *herüber | gekommen; her zustellen; mit | verbrannt.* Das Adjektiv vom Substantiv: *strengsten entschlüsse.* Den Artikel vom Substantiv: *mein | gewissen; die | gewalt; der | bescheidne richter.* Die Präposition vom Kasus: *an | dem Ganges; bei | ihm; in | den hund.* Die Vergleichungspartikel von dem Substantiv: *schwärzer als | die nacht;* vom Verb: *als | gut zu handeln;* vom Adjektiv: *so alltäglich; zu | verächtlich.* Die Konjunktion von dem Satz: *zu schützen und | zu schirmen; dass | er nur . . . .; dass sein unglück endige; zu* und *um* vom Infinitiv: *um | dich zu veredeln; zu | begleiten* (sehr oft bei Lessing). Relativpronomen und Interrogativpronomen besonders beliebt: *was | so von der hand sich schlagen lässt!*

Das alles, wie gesagt, sollen sich unsere Dichter erlaubt haben. Man fragt aber vergebens, was sie sich nicht erlaubt haben? Es gibt auch meines Wissens nicht einen einzigen Fall, wo man die Praxis eines Dichters dafür zum Zeugen anrufen könnte, dass er an irgend einer dieser Formen Anstoss genommen habe, oder dass er sich bewusst war, gewisse Fälle vermeiden zu müssen. Nein, unsere Dichter haben das Enjambement nur in sehr geringem Masse zugelassen, wo es ihnen um den Vers als Ganzes zu thun war. Aber unsere Metriker haben die Verszeilen mit Versen verwechselt. Wenn der Dichter seine Jamben in fünftaktigen Zeilen schreibt, so hat er dafür mehrere Gründe. Erstens den wichtigsten, dass es ihm jeden Augenblick möglich ist, aus den fortlaufenden Takten, in den Vers überzugehen: das ist im Drama oft genug der Fall, mit dem Wechsel der Stimmung und des Ausdruckes. Zweitens den Vortheil der Uebersichtlichkeit: er müsste sonst Taktstriche anbringen, um sich in jedem Fall den Rhythmus zu vergegenwärtigen; während er durch die Abtheilung in fünftaktige Zeilen den Rhythmus immer sogleich überblicken kann. Diese Abtheilung ist also sehr oft bloss für das Auge da: aber nur dort, wo das Ohr sie hört, kommt sie für die Metrik in Betracht. Sie als verbindlichen Ausdruck des Rhythmus anzuerkennen und über den Rhythmus entscheiden zu lassen, würde zur Folge haben, dass man auch einen Vers wie *leidvoll | und freudvoll | gedankenvoll sein*, für drei Verse erklären müsste, weil Goethe ihn in drei Zeilen geschrieben hat. Unsere Forscher aber wären sehr in Verlegenheit gekommen, wenn man sie gefragt hätte, worin denn der Vers in solchen Fällen bestehe? Eine Veränderung des Rhythmus findet nicht statt; eine Pause wegen des freien Enjambements auch nicht; wo steckt also der Vers?

Dass Hans Sachs in seinen gereimten Versen sich gelegentlich starkes Enjambement erlaubt, entspricht ganz der Missachtung des Sinnes, die sich in seiner Versbetonung zeigt: aber doch sind die Fälle verhältnissmässig selten, in denen er reimt: *ja, ich will bringen dem könig den || brieff, er thut dort spazieren gehn.* In der Zeit der Alexandriner-

herrschaft ist die Freiheit des Enjambement sehr eingeschränkt. In Gellerts Fabeln, in Wielands Erzählungen, in den poetischen Episteln von Göckingk bis Gotter, und im dramatischen Jambus seit Lessing und Gotter kann von Enjambement nur dort die Rede sein, wo der Vers wirklich ein Ganzes bildet: die Freiheit und Ungezwungenheit dieser Versmasse besteht eben darin, dass sie ebenso gut in kleineren oder grösseren Abschnitten von jambischem Rhythmus fortlaufen und nach weiblicher Pause sogar in den trochäischen Rhythmus umschlagen, als ganze Verse von festem jambischen Rhythmus bilden können. Bei Lessing findet man am seltensten ganze Verse, bei Goethe fast immer ganze Verse. Schillers Jamben machten die verschiedensten Wandelungen durch. Don Carlos beginnt in der Thalia mit stark ausgeprägtem Versrhythmus, dem lyrischen Charakter des Stückes entsprechend: später hat Schiller unter Lessings Einfluss immer freiere dramatische Bewegung angestrebt, ist aber doch mehr als Lessing zur Uebereinstimmung von Satz und Rhythmus, also zu Versganzen, geneigt. Im Wallenstein kommt die freieste Bewegung neben strengem Versrhythmus vor; und in den folgenden Dramen bis zum Tell brachten schon die eingestreuten lyrischen Rhythmen eine grössere Strenge mit sich. Nur im Tell wechselt der dramatische und der lyrische Charakter der Jamben noch je nach dem Inhalt der Scenen ab. Im Ganzen darf man sagen, dass auch unsere Dramatiker sich lieber in Versen als im bloss taktierenden Rhythmus bewegen.

In Bezug auf den Versschluss unterscheidet man männliche oder stumpfe, weibliche oder klingende, und gleitende Verse: die ersten schliessen einsilbig mit der Hebung, die zweiten zweisilbig mit der Senkung, die dritten dreisilbig mit doppelter Senkung. Die dreisilbigen Ausgänge sind im Deutschen im Ganzen selten. Wo sie vorkommen, stehen meistens zwei geschwächte *-e*, höchstens Eine vollere Ableitungssilbe *(-ige, -eler, -erer)* in Senkung, mitunter aber besteht der Versschluss auch aus Kompositen oder mehreren Wörtern von der Form $\acute{} \breve{} \acute{}$; denn bei dem kräftigen Schwung des daktylischen Verses tritt die Hebung so stark

hervor, dass sie sogar eine durch eine unbetonte Silbe von ihr getrennte nebentonige Silbe zu tragen vermag: man vergleiche Goethes Geisterchöre im Faust *(wordelust : erde brust)* und die Arndtischen Rhythmen.

Bei weiblichem Ausgang finden wir in der Senkung am häufigsten Flexionssilben mit geschwächtem *-e*; seltener vollere Vokale, ausser in den Ableitungssilben *(-lich, -bar, -in, -ig, -ung, -sal, -heit, -keit, -schaft)* oder in Eigennamen. Auch Komposita kommen im klingenden Versschluss vor: *stürmflut, hingab, ánzog.* Mitunter bestehen Hebung und Senkung aus zwei getrennten Wörtern: am besten, wenn sich die Senkung enclitisch an die Hebung anschliesst *(ist er, hást du, sprách er)*; schlimm dagegen, wenn sie durch einen grösseren Abstand von ihr als von dem folgenden Wort getrennt ist *(es ist zwar ‖ kein grósses glück* anstatt *es ist ‖ zwár kein grósses glück)* oder gar noch in der Prosa eben so stark oder stärker betont wäre als die Hebung.

Auch unsere Untersuchungen über den verschiedenen Charakter des klingenden Versschlusses leiden an dem Fehler, dass man sich über den Charakter des Versschlusses im allgemeinen nicht genügende Klarheit verschafft hat und die Natur des Versschlusses in den besonderen Fällen unberücksichtigt gelassen hat. Es ist aber natürlich eine ganz andere Sache, ob z. B. im fünffüssigen Jambus der Versschluss bloss durch doppelte Senkung oder ob er auch durch Sinnesabschnitt markiert ist. Im ersten Falle treffen zwei Senkungen zusammen, wie ja auch sonst Anapäste ab und zu in Jamben gemischt werden; man wird darauf sehen, dass die doppelte Senkung den Rhythmus möglichst wenig beirrt, d. h. schwere auslautende Senkungen werden bei freiem Enjambement vermieden werden. Trifft aber mit dem klingenden Ausgang auch eine Redepause zusammen, dann ist der Fall ein doppelt wichtiger. Denn erstens ist dann die Senkung überzählig, sie wird in den Rhythmus sammt der folgenden Pause nicht einbezogen, sie kann also gar nicht kurz und unbetont genug sein, wenn sie nicht das Gefühl erwecken soll, als ob man es mit einem sechstaktigen Vers, dem nur die letzte Hebung fehlt, zu thun hätte; zweisilbige Wörter wie *wipfel, ritten,*

die auch einsilbig wie *wipfl, rittn* gesprochen werden können, oder mit stummem *-e* wie in *beträte, fremde* sind daher am leichtesten und am beliebtesten. Zweitens aber handelt es sich in diesem Falle noch darum, dass die letzte Senkung sich möglichst nahe an die letzte Hebung anschliesst, denn die rhythmisch überzählige Silbe hat nur in der Zusammengehörigkeit mit der letzten Hebung ihren Halt, nicht in dem Rhythmus; sie ist verloren, wenn sie nicht durch den Sinn fest mit der letzten Hebung verknüpft ist, während im ersten Falle, wo keine Sinnespause vorliegt, gerade der nähere Anschluss der Senkung an die folgende Hebung im Interesse des Antagonismus zu wünschen ist. Darum ist *ich will euch immer nur mein leid gestehn, herr;* in Bezug auf den Versschluss mangelhaft. In beiden Fällen aber ist Kürze der letzten Silbe nicht bloss im Interesse der Quantität, sondern auch des Accentes zu wünschen; denn eine lange Senkung entzieht dem letzten Accent an Kraft und doch soll der Versrhythmus am Ende des Verses am deutlichsten hervortreten. Lessing nimmt an zweisilbigen Namen mit vollem Vokal niemals Anstoss: *Sittah, Recha, Daja.* Auch Zusammensetzungen, die allgemein gebräuchlich sind und entweder fest zusammengewachsen sind oder als Simplicia gar nicht mehr vorkommen, gestattet er sich: *ábsicht, árgwohn.* Dagegen seltene Komposita, in denen beide Bestandtheile noch als einzelne Wörter vorkommen und als solche empfunden werden, braucht er schon weniger im eigentlichen Versschluss: *bráutkleid, wóhlthun.* Aber nur ganz wenig Fälle finden sich, wo die trennbare Komposition eines Verbums mit einer Präposition an dieser Stelle steht: in *ángiengst, vórtrat* wird die Theilbarkeit offenbar noch zu stark empfunden, die betonte Präposition ist nicht im Stande das Verbum in der überschüssigen Senkung auszuhalten, das Verbum geht verloren, weil die rhythmisch entbehrliche Senkung zu einer verkürzten Aussprache herausfordert. Erst gegen den Schluss des Nathan finden wir bei Lessing auch zwei getrennte Wörter im klingenden Versschluss: entweder wenn sich das eine enclitisch an das andere anschliesst *(thät'ich)* oder wenn das erste stärker betont ist, so dass im Grunde auch Enclisis herrscht

*(já doch)*. Denn auch das kommt in Betracht: je stärker die letzte Hebung betont ist, eine um so vollere Senkung vermag sie zu tragen; in dem Vers aus dem Wallenstein: *ist es denn wahr? ich habe keinen sóhn mehr* ist der Schluss ganz ohne Anstoss, weil *sohn* ein im Satze stark betontes Wort ist. Sonst ist Schiller freilich in seinen ersten Dramen in Bezug auf den Versschluss sehr nachlässig verfahren. Alles was Lessing sich erlaubt, kommt bei ihm noch viel häufiger vor. Namentlich die nachschleppenden einsilbigen Wörter: *ich will kúrz sein; keinen fréund mehr; warúm nicht?* Ja, es kommen sogar in der letzten Senkung Wörter vor, die den Accent haben müssen und den Rhythmus am Schlusse des Verses ganz zerstören: *wér kam* anstatt *wer kám?; nícht mehr* anstatt *nicht méhr*. Im Wallenstein kommt dergleichen noch häufiger vor als im Carlos, aber doch nur an Stellen, wo der Versrhythmus im Interesse des dramatischen Dialoges absichtlich verletzt wird: wenn z. B. Octavio im Vorbeigehn zu seinem Sohn sagt: *wir spréchen uns nóch!* (im Vers *úns noch!*). Seit der Jungfrau von Orleans bestehen die klingenden Versgänge nur selten mehr aus zwei Wörtern; das ist auch eine Folge der ausgedehnten Verwendung des Reimes im fünffüssigen Jambus. In der Braut von Messina kommen nur mehr die leichtesten Fälle mit enclitischem Pronomen vor: im Tell endlich findet man nicht einmal diese mehr in bedeutender Zahl, ausser in drei Scenen, wo es zum Charakter des Stückes stimmt. Man sieht: gerade in den Dramen, in denen die Integrität des Verses am meisten gewahrt ist, hat Schiller auch den Versausgang am sorgfältigsten behandelt.

Nicht immer aber stellt uns der Vers das ganze Kolon vor; es kann, wie z. B. in dem zweiten Verse der Braut von Korinth, die Senkung, es kann auch ein ganzer Takt fehlen. In der antiken Metrik bezeichnet man einen vollständigen Vers als akatalektisch; einen Vers, dem ein Takttheil fehlt, als katalektisch; ein Vers, dem ein ganzer Fuss fehlt, als brachykatalektisch. Ein Vers umgekehrt, der eine Silbe über den Takt hat, heisst hyperkatalektisch.

Darnach könnte man also, rein theoretisch betrachtet, z. B. den klingend ausgehenden fünffüssigen Jambus entweder

als einen sechsfüssigen katalektischen oder als einen fünffüssigen hyperkatalektischen Vers betrachten. In der That hat ihn Westphal als eine Hexapodie betrachtet, die bei klingendem Ausgang um einen Takttheil, bei stumpfem Ausgang um einen ganzen Takt zu wenig hat. Das würde aber voraussetzen, dass wir nach jedem stumpfen Vers eine Pause von einem ganzen Takt, nach jedem klingenden eine Pause von einem halben Takt machen; eine Voraussetzung, die natürlich völlig unhaltbar ist. Wir haben vielmehr die klingenden Ausgänge dort, wo wirklich Versschluss vorliegt, entweder bei Redepause als hyperkatalektische mit überzähliger letzter Silbe zu betrachten, oder bei freierem Enjambement bildet die letzte Silbe mit dem folgenden Auftakt eine doppelte Senkung zur Markierung des Versschlusses.

Ob man es mit akalatektischen oder hyperkatalektischen Versen zu thun habe, das erkennt man meist aus der Gliederung der Strophen und den Pausen am Ende der Verse. Aus der ersten Zeile der Braut von Korinth und der Pause am Schluss der zweiten ergibt sich, dass man es mit fünftaktigen Versen zu thun hat, von denen der erste akatalektisch, der zweite katalektisch ist:

*von Cor|inthus | nach A|then ge|zogen*
*kam ein | jüngling | dort noch | unbe|kannt* (#).

Brachykatalektische Verse setzen natürlich einen noch stärkeren Sinnesabschnitt voraus, damit man einen ganzen Takt pausieren kann:

*wie kommts | dass du | so trau|rig bist,*
*da all|es froh | erscheint | #.*

Auch die dipodische Gliederung kann uns helfen, die Brachykatalexis zu erkennen:

*ăls ich | nóch ein | knăbe | wár,*
*spĕrrte | mán mich | ein # | #.*

Hier fehlt ausser der vorletzten Senkung auch noch der letzte Takt, der den schwächeren Accent der Dipodie tragen sollte. Im übrigen ist die Entscheidung doch bloss bei Metren von einem sehr ausgeprägten musikalischen Charakter möglich, oder wo sich die Sinnespausen kräftig fühlbar machen, also bei strophischen Rhythmen. Wo uns diese Kriterien und die Architektonik der Strophe im Stiche lassen, da bleibt es oft genug

zweifelhaft, ob im Versschema ein Takt mehr oder weniger anzunehmen ist. Selbst in den Strophen werden die starken Pausen ja nicht immer regelmässig eingehalten. Westphal, der von metrischen Gesichtspunkten ausgeht, hat manches ganz anders dargestellt, als Stolte, der diese Dinge vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet.

Aber auch Sinnesabschnitt und Abschluss des Rhythmus genügen vereint noch nicht, uns den Vers als ein Ganzes empfinden zu lassen. Jedes grössere Ganze bedarf der Gliederung; und diese erhält der Vers durch die Cäsur. Die Cäsur ist eine Veränderung des Rhythmus, die wie der Versschluss auf doppeltem Wege zu Stande kommt: entweder durch einen Sinnesabschnitt oder durch einen Abschnitt im Rhythmus selbst. Aber sie unterscheidet sich von dem Versschluss dadurch, dass der Sinnesabschnitt nicht mit dem Schluss des Rhythmus zusammenfällt und der Abschluss des Rhythmus wenigstens einem stärkeren Sinnesabschnitt auszuweichen sucht. Darum ist der Versschluss immer kräftiger und mächtiger als die Cäsur; denn das Zusammentreffen von Abschnitten des Sinnes mit Abschnitten des Rhythmus in regelmässigen Zwischenräumen macht selbst die kleinste Pause und die leiseste Variation des Rhythmus fühlbar. Darauf beruht, wie oben gezeigt, der reizvolle Antagonismus zwischen Satzschluss und Versschluss, der die Einheit des Verses so wenig stört, dass er vielmehr erst durch sie möglich wird. Denn nur dort, wo wir den Vers als ein Ganzes empfinden, fühlen wir auch seinen Widerstreit mit dem Satze.

Darnach gibt es also zwei Arten von Cäsuren:

1) Den Verseinschnitt (Cäsur im engeren Sinn), die deklamatorische oder die logische Cäsur. Sie besteht in einem Sinnesabschnitt, der nicht mit dem Rhythmus zusammenfällt, sondern mitten in den Versfuss einschneidet. Die rhythmische Wirkung besteht darin, dass die fallende oder steigende Bewegung ins Gegentheil umschlägt: entsteht nach der Arsis des dritten Daktylus in einem Hexameter eine Pause, so entsteht anapästische Bewegung (– ‖ ⏑ ⏑ | –) und umgekehrt. Wie bei dem Antagonismus von Wortfuss und Versfuss, finden wir also auch hier eine schwächere

Gegenbewegung, die dem herrschenden Rhythmus innerhalb des Versfusses entgegen arbeitet, bis sich der ursprüngliche Rhythmus wiederherstellt. Ein solcher Einschnitt ist beweglich d. h. er kann und soll in verschiedenen Versen an verschiedenen Stellen vorkommen; er ist um so wirkungsvoller, je mannichfaltiger er den Vers gliedert. Im allgemeinen, darf man sagen, herrscht auch hier das schon Plato bekannte und von Adolph Zeising formulierte Gesetz des Goldenen Schnittes, nach dem sich der kleinere Theil zum grösseren verhält wie der grössere zum Ganzen, und die Cäsur wird am besten kurz vor oder kurz nach der Mitte des Verses zu stehen kommen. Sie dient ferner nur dann zur Gliederung eines Versganzen, wenn sie nicht mit dem Rhythmus zusammenfällt. Denn fiele sie z. B. mit dem Versfuss zusammen und in die Mitte des folgenden Verses: *himmel und erde wetteiferten | alles entzückte das auge,* dann wäre der Vers in zwei gleiche Hälften getheilt: der Zweck des Einschnittes wäre also verfehlt, denn anstatt uns den Vers als Ein gegliedertes Ganze empfinden zu lassen, würde er umgekehrt die Verszeile in zwei Hälften zertheilen. Niemand würde nach der Cäsur eine Fortsetzung erwarten: der Rhythmus ist zu Ende, das Kolon ist abgeschlossen. Da von Cäsur nur dort die Rede sein kann, wo der Vers als ein Ganzes empfunden wird, hat Zarnke mit Recht dem Lessingischen Jambus die Cäsur abgesprochen; das gilt natürlich im allgemeinen von allen Jamben, die kein Kolon vorstellen.

2) Den Versabschnitt (Diärese), die lyrische oder die rhythmische Cäsur. Sie besteht in einem Abschnitt des Rhythmus, der regelmässig an bestimmter Stelle (im Pentameter z. B. nach dem dritten Fuss) wiederkehrt. Sie ist im Gegensatz zu der eigentlichen Cäsur fest und unbeweglich; sie fällt mit dem Ende des Taktes zusammen. Sie macht sich entweder durch eine Unterbrechung des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung (eine Silbe füllt den ganzen Takt oder die Senkung fehlt) oder durch eine rhythmische Pause bemerkbar. Bei fehlendem Takttheil ist das Bestreben, dem Sinnesabschnitt auszuweichen und dem Versende keine Schwierigkeit zu bereiten, namentlich

im Pentameter deutlich: man liebt im dritten und vierten Fusse Komposita wie *spér|wèrfenden*, oder Sätze wie *blicke mit schaudern hinauf, blicke mit schaudern hinab.* In dem ersten Fall verbindet also nicht bloss der Sinn, sondern sogar ein zusammengesetztes Wort die durch den Rhythmus getrennten Vershälften. Im andern Fall sind sie durch den Parallelismus der Sätze ebenso fest verknüpft: die kurze Pause nach *hinauf* bedeutet einen vorläufigen rhythmischen Abschluss, aber durch den Sinn werden die beiden gleichen Vershälften untrennbar mit einander verbunden; jeder fühlt aus der Satzform und aus dem durch die Satzform geforderten Ton (Steigen des Tones, anstatt des Sinkens am Satzschluss), dass zwar der Rhythmus, aber nicht der Satz zu Ende ist, dass noch etwas folgen muss, und dass erst die zwei Hälften ein Ganzes bilden. In beiden Fällen also werden die rhythmisch fast gleich gebauten Vershälften durch den Sinn (entweder durch Ein Wort oder durch den Parallelismus) zusammengehalten, und das Versende tritt trotz der Cäsur kräftig hervor. Dasselbe kann man z. B. an den Halbversen in der Braut von Korinth beobachten: sie schliessen sich mit wenig Ausnahmen dem Sinne nach nahe an einander an; einmal sogar zu nahe, denn in *sülz und wässer kühlt | nicht wo jügend fühlt* wird durch das Zusammentreten der Accent (*nicht* ist unbetont!) beirrt. Nur scheinbar widerspricht diesen Anforderungen die Cäsur des Alexandriners oder die stehende Cäsur, welche nach dem zweiten Fuss im fünffüssigen Jambus vorkommt. Man darf nicht übersehen: ein Sinnesabschnitt muss natürlich gegeben sein, wo der rhythmische Abschnitt bloss in einer Pause besteht, denn nur der Sinn kann die Pause möglich machen. Aber es handelt sich hier, wie überall in der Metrik, um eine relative Grösse: nämlich um den stärkeren oder schwächeren Sinnesabschnitt im Verhältniss zum Versschluss. Die zwei durch die Cäsur getrennten Hälften müssen nur enger unter einander verbunden sein, als mit den Hälften des vorangehenden und des folgenden Verses. Dem entspricht aber der Alexandriner so gut wie der fünffüssige Jambus mit lyrischer Cäsur. Darum gestattet der Alexandriner nur bei stark markiertem rhyth-

mischem Abschluss, d.h. bei strophischer Gliederung ein Enjambement; darum findet man in Goethes Zueignung den stärkeren Sinnesabschnitt in den späteren Strophen immer am Ende des Verses. Genaue Untersuchungen über das Verhältniss der einzelnen Metren zum Stil würden ergeben, dass in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle Alexandriner aus Theilen desselben Satzes oder derselben Periode bestehen. Ausnahmen können nicht gegen das Gesetz beweisen. Sie kommen nicht bloss aus höheren künstlerischen Absichten zu Stande; sondern sie sind auch oft genug aus metrischen Ursachen zu erklären. Wenn das Versende durch veränderten Rhythmus (klingenden Ausgang, fehlende Senkung, dipodische Gliederung, Reim) besonders markiert ist, dann kann ihm natürlich auch eine stärkere Cäsur nichts anhaben. Das oberste Gesetz lautet: dass sich der Vers als ein Ganzes fühlbar mache; das zweite: dass er ein gegliedertes Ganze sei. Der Vers ist um so kunstvoller, je mehr diese beiden Anforderungen einander widerstreiten; vorausgesetzt nur, dass das obere auch wirklich die Oberhand behalte und nicht zu unterst gekehrt werde. Das wäre namentlich bei der lyrischen Cäsur zu fürchten, wenn sie bei rhythmisch nicht stark markiertem Versschluss einen stärkeren Sinnesabschnitt aufzeigte: denn die lyrische Cäsur kehrt ebenso regelmässig wie der Versschluss nach einer bestimmten Anzahl von Takten wieder, weil sie fest und unbeweglich ist, und nur der stärkere Sinnesabschnitt vermag hier den Versschluss ihr gegenüber zur Geltung zu bringen. Man kann aus dem Eingang von Goethes Zueignung sehen, wie der Dichter, wo die Cäsur einen stärkeren Sinnesabschnitt aufweist als der Versschluss, instinktiv darauf bedacht ist, den Abschluss des Rhythmus deutlicher zu machen:

*der mórgen käm; | es scheúchten seine trítte*
*den leisen schläf, | der mich gelínd umf'ing,*
*dass ich erwächt, | aus meiner stíllen hütte*
*den bérg hinaúf | mit frischer séele ging.*

Hier ist der Versschluss in dem ersten und dritten Verse, wo die Cäsur einen stärkeren Sinnesabschnitt enthält, nicht bloss durch den weiblichen Ausgang und durch den Reim, sondern auch durch die dipodische und tripodische Bewegung (Ictus

auf der zweiten und fünften Hebung) gesichert, die sogleich aufhört, wo (Vers 4) die Cäsur schwächer ist als der Versschluss.

Man sieht daraus auch, dass die Unterscheidung zwischen logischer und rhythmischer Cäsur, die ich als herkömmlich und weil es sich doch bloss um einen Namen handelt, angeführt habe, eigentlich nicht zutreffend ist. Denn jede Cäsur ist rhythmisch: die Logik, der Sinn, gibt uns nur das Recht eine Pause zu machen; für den Vers aber kommt es auf die hörbare Pause an. Umgekehrt wird ja auch die rhythmische Cäsur, wo es sich nicht um eine den ganzen Takt füllende Silbe handelt *(spéer wèrfenden)*, nur durch den Sinnesabschnitt, also die Logik, möglich. Die Unterscheidung trifft also nicht den Kern der Sache. Bei der logischen Cäsur wird ein rhythmisches Ganzes durch den Sinnesabschnitt, bei der rhythmischen Cäsur ein logisches Ganze durch einen rhythmischen Abschnitt gegliedert: so sind die Namen zu verstehen.

Je nachdem die Cäsur hinter die Hebung oder hinter die Senkung fällt, wird sie als stumpf oder männlich, und als klingend oder weiblich bezeichnet. Die eigentliche Cäsur (Verseinschnitt) kann natürlich nur bei dreisilbigen Versen klingend sein, weil sie in das Innere des Versfusses fällt. Gleitende Cäsur kann nur mit dem Versfuss zusammenfallen, da wir keine viersilbigen Versfüsse haben, sie kann also nur lyrisch sein: *hát der begrábene | schón sich nach óben.*

Es gibt im deutschen Verse von 1 bis 8 Füssen; neunfüssige kommen nicht mehr vor. Die längsten Verse findet man in den Sonetten von Andreas Gryphius: es sind achtfüssige daktylische Verse, also aus 24 Silben bestehend. Bei mehr als vier Füssen ist die Cäsur unvermeidlich; kürzere Verse kommen ohne weitere Gliederung vor.

Ein Vers kann dem Kolon, oder auch einem Vielfachen des Kolons entsprechen; das hängt von dem Bau der Strophe ab und ist für den Rhythmus gleichgültig. Unsere Terminologie setzt stillschweigend die Identität des Kolons und des Verses voraus, und schreitet vom Verse sogleich zur nächsthöheren rhythmischen Einheit, der Periode, vor. So gut aber

ein Vers aus zwei Kolen bestehen kann, die durch den Sinn untrennbar verknüpft sind (Pentameter), ebenso kann auch der Vordersatz einer Periode aus zwei Versen so gut wie aus einem bestehen. Die rhythmischen Verhältnisse sind relative und werden daher durch Vervielfachung nicht verändert.

Ehe ich mich nun zu den einzelnen Versarten wende, schicke ich die Gesichtspunkte voraus, unter denen man den einzelnen Vers überhaupt zu betrachten hat.

1) Um die besonderen Anforderungen des Rhythmus an den Dichter zu kennen, hat man das Schema des Verses obenan zu stellen.

2) In Bezug auf den Accent hat man die Anzahl und die Stellung der Arsen und der Thesen; die versetzte Betonung; den Wechsel von Arsen und Icten in Betracht zu ziehen.

3) In Bezug auf die Taktdauer hat man bei den gemischten Versen die Dauer der Senkungen in Betracht zu ziehen. Die normale natürliche Quantität der Senkungssilben beeinflusst die Taktdauer, fällt aber nicht ganz mit ihr zusammen. Dagegen kommt die natürliche Quantität bei allen Versmassen so weit in Betracht, als sie den Charakter des Verses schwer oder leicht macht und als sie indirekt den Accent beeinflusst.

4) Auf dem Verhältniss zwischen der Satzgliederung und der Versgliederung beruht das Verhältniss der Wortfüsse zu den Versfüssen und der Cäsuren zu dem Versschluss, das wiederum über den fallenden oder steigenden Rhythmus des einzelnen Verses entscheidet im Gegensatz zu dem allgemein herrschenden der Versgattung, den wir durch die jambischen oder trochäischen Versfüsse als Forderung des Versschema darstellen.

Eine Aufzählung aller im Deutschen möglichen Versarten halte ich für überflüssig. Ich handle nur von den Versarten, die einen bestimmt ausgeprägten Charakter haben und auch ausserhalb der Strophe selbständig erscheinen. Dass ich dabei gelegentlich des Alexandriners und des Distichons ins Gebiet der Strophe hinübergreife und auch sonst in dem besonderen Theile die Disposition aus praktischen Gesichtspunkten vorziehe, geschieht, um Wiederholungen zu vermeiden.

## I. TROCHÄISCHE VERSE.

Es kommen im Deutschen trochäische Verse von 1 bis 8 Füssen vor. Bei längeren Versen findet man fast immer Cäsur: bei fünf Füssen meistens nach dem zweiten; bei sechs Füssen nach dem dritten; bei sieben und acht Füssen nach dem vierten Fuss Versabschnitt, seltener Verseinschnitt.

Dipodische Gliederung kommt in den Versen von gerader Taktzahl neben monopodischer vor. Die Pentapodie besteht aber nur selten aus einer Dipodie und einer Tripodie: der Vers in Goethes Braut von Korinth sucht vielmehr diesem Tonfall ´ ◡ ˝ ◡ | ´ ◡ ´ ◡ ˝ ◡ auszuweichen.

Die Quantität kommt in diesen Versen für die Taktdauer nicht in Betracht. Fallende Pyrrhichien und fallende Spondeen können an die Stelle der Trochäen treten; nur machen die ersteren den Vers flüchtig und schwach, die anderen kräftig und schwer.

### 1. DER VIERFÜSSIGE TROCHHÄUS.

´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ (◡)

Er ist doppelter Herkunft. Er stammt:

1) Aus dem Griechischen und stellt uns mit durchaus klingendem Schluss und ungereimt die Nachbildung des sogenannten anakreontischen Verses vor (◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –).

In diesem Versmass hat zuerst Gottsched in den dreissiger Jahren des XVIII. Jahrhunderts Proben einer Anakreonübersetzung gegeben und Götz, Gleim u. a. sind ihm darin gefolgt. Gleim (Amor der Werber) und Goethe (Musageten, Magisches Netz, Nektartropfen u. s. w.) lieben das Versmass in anakreontischen Gedichten. Der Versschluss ist nicht durch rhythmische Veränderung, sondern nur durch Pause markiert; die Integrität des Verses meist gewahrt.

2) Aus dem Spanischen, und stellt uns mit durchaus klingendem Schluss und mit Assonanz oder Reim die Nachbildung des spanischen vierfüssigen Trochäus vor. Er kommt im Spanischen in doppelter Form vor: a) in den Romanzenversen (romances) laufen die Verse ohne stro-

phische Gliederung fort, nur die geraden Zeilen sind durch Assonanz verbunden; diese Form wurde später von dem spanischen Drama aufgegriffen und durch verschiedenartige Anwendung des Reimes und der Assonanz variiert. b) in den Redondillas dagegen werden vierfüssige Trochäen, klingend und stumpf, durch Endreim zu Einer Strophe von vier Zeilen, meistens in der Form der coplas (abba), verbunden. . . Erst in späterer Zeit gebraucht man den Namen Redondillas für alle Gattungen von vierfüssigen Trochäen. Sie werden im Spanischen, wenigstens in den romances, nur ohne Enjambement gebraucht, also mit Schonung der Integrität des Verses. Im Epos, im Drama und in der Lyrik (zehnzeilige Strophe) haben sie vielfach Anwendung gefunden. Uns sind die spanischen Trochäen zuerst durch Herder vermittelt worden, der sie in seinem Cid ohne strophische Gliederung, ohne Reim und ohne Assonanz zur Anwendung brachte, und anstatt des klingenden, namentlich am Ende von Abschnitten, oft den stumpfen Ausgang wählte. Die Romantiker haben sie in ihren Dramen getreuer dem Spanischen nachgebildet und auch die Assonanz beibehalten, die dann von den Schicksalstragoeden wieder durch den Reim ersetzt wurde, der aber nach Belieben stehen oder fehlen kann. Grillparzer, der in seiner Frühzeit spanische Dramen wie West in fünffüssigen Jamben zu übersetzen begann, hat den Vers der Ahnfrau nicht den Spaniern, sondern Müllner abgelernt. Er bedient sich freier Reimstellung: er reimt, an lyrischen Stellen oder zur Kennzeichnung der Redeabschnitte, zwei oder drei Zeilen, gepaart oder verschlungen. Den Aktschluss pflegt er durch stumpfen Ausgang zu markieren. Heine verbindet im Atta Troll zwar immer vier Zeilen zu einer Gruppe, aber ohne den bestimmten Charakter einer Strophe, und mit freiester Handhabung des Enjambements. Platen in der Gründung Karthagos lässt klingende und stumpfe Verse wechseln und verbindet die stumpfen (nur ausnahmsweise auch die klingenden) durch Assonanz.

Die Taktdauer wird, so lange Hebungen und Senkungen regelmässig wechseln, nicht eingehalten und darum ist auch die natürliche Quantität der Silben gleichgültig. Fallende

Spondeen und Pyrrhichien sind von jeher als Stellvertreter der Trochäen zugelassen worden. Es kommen sogar ganze Verse aus Spondeen vor: *steigt thurmhoch schwarz meersturms fluthschwall.* Nur indirekt, durch die Rückwirkung der Quantität auf den Accent, schaden gehäufte Pyrrhichien dem Vers, dessen Rhythmus auf Nebenaccenten nicht fest genug ruht: schon zwei Pyrrhichien in aufeinanderfolgenden Zeilen fallen auf: *dèr verbannung noth und plagen fordertè der bruder Raben.* Aber auch in dem fallenden Spondeus tritt der Accent, wegen der schweren Senkung, nicht so stark hervor, als im Trochäus. Zahlreiche Spondeen machen den Vers schwerfällig und matt, häufige Pyrrhichien machen ihn leer und kraftlos.

In Bezug auf den Accent ist der Wechsel der Icten und der Arsen nur in strophischen Versmassen geregelt: in den fortlaufenden Verszeilen kommen zwar dipodische Verse neben monopodischen vor, aber eine regelmässige Abwechslung findet nur selten mehrere Verse hinter einander statt. Häufiger ist die versetzte Betonung. Sie kommt am häufigsten im ersten Fusse, bei Lenau einmal in zwei auf einander folgenden Versen je einmal vor:

*vorbeï sprángen reíterschaaren . . . .*
*hóchlȁndische reíterschaàren . . . .*
*wer aúshàrret, wírd belóhnt . . .*
*wo aúsweìnen káun verbórgen*
*eíne únglȁckliche líebe.*

Wer diese Verse mit der angezeigten Betonung liest, wird finden, dass sie rhythmisch ganz untadelhaft sind, trotzdem kein regelmässiger Wechsel von Hebung und von Senkung mehr vorhanden ist. Wollte man diese Verse deshalb einfach für schlecht erklären, so müsste man auch alle mittelhochdeutschen Verse und alle romanischen, wo zwei Hebungen zusammentreffen, verwerfen. Darum haben schon die älteren Metriker gelindere Saiten aufgezogen und unsere Beispiele unter dem Gesichtspunkt gelten lassen, dass hier ein jambischer Versfuss an Stelle eines Trochäus gesetzt sei. Aber diese Erklärung ist irrig, denn niemals kann eine Hebung

an die Stelle einer Senkung und umgekehrt treten. Richtig werden die obigen Verse vielmehr so dargestellt:

*vor]beĭ | sprángen | reíter|schuâren . . .*
*hóch|lândische | reíter|schaaren . . .*
*wer] aús|hàrret, | wírd be|lóhnt . . .*
*wo] aús|weìnen | kánn ver|bórgen*
*eine | ún|glückliche | liebe.*

Man kann sich gerade aus solchen Beispielen am deutlichsten überzeugen, wie sich sofort, wenn der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung aufhört, das Bedürfniss einstellt die Taktdauer einzuhalten. Wir halten die einsilbigen Takte *bei* |, | *hoch* |, | *aus* |, | *um-* | unwillkürlich lang aus und stellen immer die Taktdauer her.

Auch darüber, dass hier Verse mit und ohne Auftakt, also trochäische und jambische Verse zusammentreffen, braucht man nicht aus der Fassung zu kommen. Das ist in allen unseren Versarten der Fall, wenn auch in schwächerem Mass als im Mittelhochdeutschen und im Romanischen. Wie wir im Tasso und im Wallenstein Verse mit fallendem Rhythmus finden, so kommen in Grillparzers Ahnfrau Trochäen mit Auftakt vor: *als ein lebendger seiner leiche; auch für den räuber dank' ich dir; es stírbt der letzte Borotin.* Das letzte Beispiel lässt gar keinen Zweifel darüber, dass man es wirklich mit Auftakt, nicht etwa mit dreisilbigem ersten Takt zu thun hat; in den beiden ersten aber tritt die erste Hebung nur dann heraus, wenn man den Auftakt im Ton höher legt. Endlich aber kommt Wechsel des trochäischen Rhythmus mit dem jambischen auch innerhalb des Verses vor. Man vergleiche die beiden ersten Verse der Ahnfrau, den jambisch aufsteigenden, den Entschluss des Grafen malenden: *nún, | wolán! | was múss, | geschéhe!* und den melancholisch zurücksinkenden zweiten: *fállen | séh' ich zweíg auf | zweíge.*

Da der Versschluss bei klingendem Ausgang keinerlei rhythmische Veränderung aufweist, ist eine Pause zur Wahrung der Integrität des Verses unentbehrlich. Oft aber lässt man auch stumpfe Verse mit klingenden wechseln oder man verwendet die stumpfen sporadisch, um Sinnesabschnitte zu

kennzeichnen. Nur wo die Integrität der Verse über jeden Zweifel ist, kann von Enjambement die Rede sein: es ist im Ganzen sehr selten und wird nur etwa mitten unter ganz selbständigen Versen zu starker onomatopoetischer Wirkung verwendet, wie in den Grillparzerischen Versen, die das Wehen des Windes malen: *losgerissne winde wimmern* ‖ *durch die luft,* | *gleich nachtgespenstern.* Hier fällt die Pause an die punktierten Stellen, während der Versschluss keinen Abschnitt bezeichnet. Ganz aufgehoben würde der Rhythmus, wenn die Pausen noch eine Silbe weiter gegen das Ende oder den Anfang des Verses zu rückten.

Bulthaupt meint, weil unsere Sprache trochäischen Tonfall habe, sei der vier- und fünffüssige Trochäus prosaisch. Es sei leicht in solchen Trochäen fortzureden und erst bei längeren Versen verschwinde die „Hackbrettpoesie". Daher habe Schiller wohlgethan, ihn nicht in fortlaufenden Versen, sondern in strophischen Gebilden, nicht mit gepaarten sondern mit gekreuzten Reimen zu verwenden (Hero und Leander, Siegesfest, Kassandra, Ceres). Aber wäre dem wirklich so, so wäre mindestens die Reimstellung die Mitschuldige, der Vers nicht der allein Schuldige. Bulthaupt verweist auf Kinderreime und auf Busch's Erzählung, welche die Trivialität des Verses bestätigen sollen. Aber die triviale Wirkung dieser Verse beruht nicht auf dem Versrhythmus, sondern auf dem Widerspruch des monopodischen oder dipodischen Vortrags mit dem Sinn, darauf dass die im Satz betonten Silben im Verse schwächer betont sind und umgekehrt: man liest parodistisch: *ób der Philipp heúte still* ‖ *wóhl bei tische sítzen will* mit ganz gleichen Accenten. Der Eindruck der „Hackbrettpoesie" aber wird allein durch das beständige Zusammenfallen von Wort- und Versfüssen erzeugt, das sich im Trochäus allerdings häufiger einstellt als im Jambus. Ein Irrthum aber ist Bulthaupts Schluss, dass der Jambus der ungeläufigere Vers und gerade darum für uns der künstlerisch werthvollere sei. Wir sprechen nicht in trochäischen Wörtern, sondern in jambischen Sätzen. Dass sich die Trochäen nicht so freiwillig mit einander verbinden als Bulthaupt meint, beweisen die seltsamen, stereotypen Verrenkungen der Wortstellung,

die sich bei allen Dichtern gleichmässig, wenn auch nicht in demselben Grade, finden. Der Einfluss des Metrums auf den Stil, namentlich auf die Syntax und auf die Wortstellung, ist hier mit den Händen zu greifen: man kennt Grillparzers Vorliebe für einleitende Interjektionen *(nun wohlan!, ja, ich bins!)*, für die konjunktionslosen Konditionalsätze *(zielte Kurt ein wenig schärfer)*, für die Frageform *(wars an diesem nicht genug?)*. Kein Metrum hat einen so starken Einfluss auf den Stil als der vierfüssige Trochäus und das weist doch wohl darauf hin, dass unser Prosastil ihm eher widerspricht als entgegenkommt. Grillparzer hat den Trochäus in der Ahnfrau freilich sehr ungleichmässig behandelt, mitunter aber ausgezeichnet, z. B. in der ersten Rede des alten Grafen. Man beachte wie vortrefflich hier die Accente vertheilt sind. Fast immer trägt die Hebung den Ictus, die in dem vorhergehenden Verse am schwächsten betont war, oder auf zwei steigende Dipodien (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –) folgen zwei fallende (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –), und so fort, bis am Schlusse der Periode (v. 10 und 16) die dipodische Gliederung siegt, während zugleich auch der Wechsel klingender und stumpfer Ausgänge und der Reim Annäherung zu strophischer Gliederung verräth.

### 2. DER FÜNFFÜSSIGE TROCHÄUS.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Aus der serbischen Volksdichtung ist der fünffüssige Trochäus, mit klingendem Ausgang und ungereimt, zu uns gekommen. Herder hat ihn zuerst in den Volksliedern und Goethe in der Uebersetzung des Asan Aga, dann in erotischen Dichtungen der Weimarer Zehen Jahre angewandt. Talvj übersetzt die serbischen Heldenlieder im Versmass des Originals; aber die Cäsur, die im Serbischen nach dem zweiten Fuss feststeht, ist bei ihr frei, sie kommt am häufigsten nach der dritten, vierten oder fünften Silbe vor. Platen hat in den Abbasiden und Geibel in dem morgenländischen Mythus die sog. serbischen Trochäen angewendet. Bei Goethe finden wir sie einmal auch mit Auftakt und mit Daktylus (anstatt des Trochäus) im vorletzten Fuss *(Cupido, loser eigensinniger knabe)*; die doppelte Senkung gab dem Versmass nach

Goethes Meinung einen düster klagenden Charakter und der Ausgang der Verse kam Eckermann vor, als ob er gereimt wäre.

### 3. DER TROCHÄISCHE TETRAMETER.

´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ (⏑) | ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ (⏑)

Der trochäische Tetrameter stammt aus dem Griechischen: aber das griechische Schema ist von den deutschen Nachbildungen in wesentlichen Punkten verschieden. Es lautet so:

″ ⏑ ´ ⏓ | ″ ⏑ ´ ⏓ || ″ ⏑ ´ ⏓ | ″ ⏑ ⏔.

Hier besteht also der Vers aus Dipodien, es wechseln stärkere Accente mit schwächeren ab. In Bezug auf die Quantität erweist sich auch der Grieche bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung gleichgültig; dass die stellvertretenden Längen nicht auch an den ungeraden Stellen Platz greifen dürfen, hat seinen Grund in erster Linie in dem Accent und erst in zweiter Linie in der Quantität: sie würden (vgl. oben S. 58 f.) dem vorhergehenden Accent zu viel an Kraft entziehen und daher die Icten nicht stark genug hervortreten lassen oder ihnen wenigstens Schwierigkeiten machen. Umgekehrt kommen auch wieder im griechischen Drama Auflösungen der Längen in Kürzen vor. Endlich ist im griechischen Verse das Verhältniss der Cäsur zu dem Versschluss rhythmisch genau bestimmt: die Cäsur ist fest nach der zweiten Dipodie und immer weiblich; der Versschluss ist rhythmisch durch eine fehlende Senkung, also auch durch das Zusammentreffen zweier Hebungen markiert.

Im Deutschen hat man es entweder einfach mit gereimten trochäischen Versen zu thun, die schon im XVII. Jahrhundert beliebt sind und noch von Gottsched zu heroischen Gedichten empfohlen werden; oder mit Nachbildungen des reimlosen griechischen Verses, wie sie W. Schlegel in seinem Jon, Goethe in der Helena und Platen in seinen Komödien versucht haben. Gereimt finden wir den Vers wiederum in Platens Balladen (Grab im Busento), in Rückerts Ghaselen, in den Griechenliedern von W. Müller u. a.; auch mit Auftakt kommt er bei Platen u. a. vor. In beiden Gestalten aber unterscheidet sich der Vers wesentlich von dem griechischen

Muster. Denn die dipodische Gliederung streng festzuhalten, ist auch Schlegel nicht gelungen, obwohl sich die Neigung zu dipodischer Gliederung oft in ganzen Verszeilen oder in Halbzeilen bemerkbar macht. Auch die stellvertretenden Längen an bestimmten Stellen des Verses einzuhalten, hat man nicht versucht und es wäre bei dem Mangel dipodischer Gliederung ohnedies verlorene Mühe gewesen; dass in Platens Grab im Busento sich nur fünf stellvertretende Längen und gerade diese unmittelbar vor der Cäsur finden, wird doch kaum mehr als Zufall sein. Dagegen hat W. Schlegel im Jon ein paarmal die Längen in Kürzen aufzulösen versucht.

Unsere trochäischen Tetrameter sind also keine Tetrameter, sondern achtfüssige Trochäen, an deren Stelle auch fallende Spondeen oder Pyrrhichien treten können, so weit es die Rückwirkung der Quantität auf den Accent erlaubt. Auch das Verhältniss der Cäsur zu dem Versschluss ist keineswegs so sicher wie im griechischen Vers. Dort ist das Versende durch die fehlende Senkung markiert und das Zusammentreffen zweier Hebungen gestattet freies Enjambement, von dem auch W. Schlegel in seinen Nachbildungen des griechischen Verses Gebrauch macht. Auch in dem gereimten Vers ist bei stumpfem Ausgang der Versschluss nicht bloss durch den Reim, sondern auch durch die fehlende Senkung von der Cäsur unterschieden; und eine Rivalität der beiden sonst vollkommen gleichen rhythmischen Abschnitte ausgeschlossen. Schon im XVII. Jahrhundert kommen aber Verse mit stumpfer Cäsur, also mit fehlender vierter Senkung vor; man kann hier deutlich beobachten, dass durch den Wechsel von männlicher Cäsur mit weiblichem Versausgang und von weiblichem Ausgang mit männlicher Cäsur die beiden Hälften zu trennen gesucht werden. Sind sie aber wider Erwarten ganz gleich, entweder beide stumpf oder beide klingend, dann ist das Versende nur durch den Reim markiert und man wird die Integrität des Verses dann besser wahren können, wenn die schwächere Pause in die Cäsur und die stärkere an den Versschluss fällt. Freilich darf man auch hier nicht nach der Interpunktion und mit dem blossen Auge, sondern man muss nach den oben entwickelten Grundsätzen und mit dem Ohr

entscheiden; so ist z. B. in den folgenden Versen aus Opitz' Judith alles in Ordnung:

*freilich haben wir gefehlet; | doch die hand, die siegen kann, ||*
*nimet auch, die sich ergeben, | wiederum zu gnaden an.*

Immer aber bleibt die Gefahr, in zwei Verse zu zerfallen, für den Tetrameter gross: schon Harsdörffer empfiehlt den Ganzvers für erzählende, die beiden Halbverse für lyrische Dichtungen; und noch heute gehören die aufgelösten Tetrameter zu den beliebtesten lyrischen Massen.

Von dem grösseren trochäischen Tetrameter unterscheidet man den **kleineren Tetrameter** oder **Trimeter hyperkatalecticus**: es fehlt am Schlusse ein ganzer Takt und die Senkung des vorletzten Taktes; die Cäsur kann an das Ende oder in die Mitte der zweiten Dipodie fallen. Das griechische Schema ist ″ ⏑ ′ ⏓ | ″ ⏑ ′ ⏓ || ″ ⏑ ′ ⏑ | ″, es kann, bei anderer Stellung der Icten, auch als ″ ⏑ ′ ⏑ ′ ⏑ || ″ ⏑ ′ ⏑ ′ ⏑ | ″ d. h. als hyperkatalektischer Trimeter erscheinen. Im Deutschen hat sich F. Schlegel in seinem Alarcos Mühe gegeben, den antiken Vers nachzubilden, der einen leidenschaftlicheren Charakter hat als der grosse Tetrameter:

*herz, ich halte dich nicht länger, | schmerzen ihr seid frei.*

Die andere Form findet man in dem Verse von Kind:

*lebe wohl, geliebte, | meines lebens lust und qual.*

## II. JAMBISCHE VERSE.

Auch hier kommen Verse von 1 bis 8 Füssen vor: bei Versen von mehr als sechs Füssen steht die Cäsur meistens nach dem vierten Fuss.

### 1. DER FÜNFFÜSSIGE JAMBUS.

⏑ ′ ⏑ ′ ⏑ ′ ⏑ ′ ⏑ ′ (⏑).

Dieser unter allen Metren in den neueren Zeiten am häufigsten verwendete Vers ist dreifacher Herkunft. Er ist zu verschiedenen Zeitpunkten aus dem Französischen, aus dem Englischen und aus dem Italienischen zu uns gekommen.

A) Im Französischen heisst er **vers commun** und wird im Heldengesang (chanson de geste) verwendet. Der vers commun hat männlichen oder weiblichen Ausgang und ist gereimt. Die Cäsur (Versabschnitt) ist Anfangs fest nach der vierten Silbe, später kommt sie auch nach der sechsten Silbe vor und endlich wird sie ganz frei. In der französischen Renaissancedichtung herrschte Anfangs der vers commun, bis er durch den Alexandriner verdrängt wurde. Ronsard hat in ihm sein Epos, die Franciade, geschrieben; Jodelle hat ihn stellenweise auch im Drama verwendet. Auch in Deutschland hat ihn Opitz und seine Schule Anfangs neben dem Alexandriner viel gebraucht, bald aber über dem Alexandriner vernachlässigt.

B) Der fünffüssige Jambus der Engländer kommt in zwei Formen vor: a) Erstens gereimt, als **heroic verse**, im Drama (Dryden), Lehrgedicht (Pope) und im Epos. Uns ist diese Form aus einzelnen Stellen in Shakespeares Dramen (z. B. dem Monolog des Pater Lorenzo in Romeo und Julie) geläufig, die W. Schlegel meistens in Alexandrinern übersetzt hat. b) Zweitens reimlos, als **blank verse**, nach dem Muster des zehnsilbigen französischen Verses, nicht nach italienischem Vorbild. Dieser Vers hat im Drama der Elisabethanischen Zeit, im Epos Miltons und in der naturbeschreibenden Dichtung Thomsons eine glorreiche Vergangenheit. Shakespeare, dessen erste Dramen noch viele gereimte Verse enthalten, bedient sich später immer mehr des ungereimten Blankverses, und er gibt dem stumpfen Ausgang später immer mehr den Vorzug vor dem klingenden. Auch Milton liebt den stumpfen Ausgang, ohne indessen den klingenden ganz zu vermeiden. Erst bei Thomson finden wir bloss stumpfe, bei Young wenigstens meistens stumpfe Versausgänge.

Von England aus ist der fünffüssige Jambus zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts zum zweiten Mal nach Deutschland gekommen. Gottsched hat ihn zuerst empfohlen und mit dem antiken Hendekasillabus zusammengehalten, der aber

trochäischen Rhythmus hat; später sind die Schweizer für ihn eingetreten. Praktisch hat er sich zuerst in der erzählenden Dichtung eingebürgert, durch die Uebersetzungen Miltons (seit 1682) und durch Wielands Nachahmung der Thomsonischen Erzählungen befördert. Im Drama hat schon Anfang des XVII. Jahrhunderts (1615) der Leibmedikus des Landgrafen Moriz von Hessen, Johannes Rhenanus, den blank verse nachzubilden versucht. 1729 erschien Seemanns Turnus und gleichzeitig experimentierten Bodmer und J. E. Schlegel auf dramatischem Gebiete mit diesem Versmass. Das waren vereinzelte und unsicher tastende Versuche, bis Lessing in seinen dramatischen Entwürfen aus den fünfziger Jahren ihn wieder aufgriff und auch seine Freunde Brawe und Ch. F. Weisse für das Versmass gewann. Vor Brawe ist aber Wieland mit einem Drama in fünffüssigen Jamben vor der Oeffentlichkeit erschienen: die Aufführung seiner Johanna Gray durch die Ackermannische Truppe in Winterthur am 20. Juli 1758 ist die älteste Aufführung eines deutschen Jambendrama, die man kennt; das Stück erschien noch in demselben Jahr 1758 im Druck. Es folgt im Druck Weisses Befreiung von Theben (1764) und sein Atreus und Thyest; das zweite Stück, am 28. Januar 1767 von der Kochischen Truppe in Leipzig, aber wie es scheint noch früher von der Schuchischen Gesellschaft in Berlin gegeben, ist die älteste Aufführung eines Jambendrama im eigentlichen Deutschland. Die Herrschaft des fünffüssigen Jambus beginnt mit Lessings Nathan und dauert bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts fort. Die Geschichte des fünffüssigen Jambus bis auf Lessings Nathan ist von Sauer, von Lessing bis auf Schiller von Zarncke geschrieben worden. Hier vorläufig nur so viel: der fünffüssige Jambus hat im Deutschen den Alexandriner abgelöst. Darum liebt er Anfangs den stumpfen Ausgang, die feste Cäsur (meistens nach der vierten Silbe) und die zweifellose Integrität des Verses; darum treten auch unter den älteren fünffüssigen Jamben so viele Sechsfüssler auf. Die Entwicklungsgeschichte des Versmasses ist im Wesentlichen eine Fortbildung zu immer grösserer Freiheit und Selbständigkeit in allen diesen Punkten.

Je freier er aber gehandhabt wird, um so mannigfaltiger wird er und um so mehr eignet er sich für das Drama.

Er ist in der That der ausdrucksfähigste Vers, den wir besitzen. Er kann wie Prosa klingen oder sich bis zum Gesang erheben. Er kann das eine Mal als ein rhythmisches Ganze empfunden werden, und dann wieder bloss als ein regelmässiger Wechsel betonter und unbetonter Silben, der bis zum Sinnesabschnitt fortläuft.

Dass der fünffüssige Jambus nicht immer ein rhythmisches Ganze bildet, beweist zunächst schon das häufige Vorkommen kürzerer oder längerer Verse: Vierfüssler und Sechsfüssler kommen oft genug vor, und sie sind auch im Englischen gestattet. Von Lessing wissen wir ausdrücklich, dass ihm die Sechsfüssler im Nathan unbeabsichtigt entwischt sind; Ramler und Lessings Bruder Karl fahndeten darnach, dennoch sind noch an zwanzig Sechsfüssler stehen geblieben und es kommen auch siebzehn Vierfüssler vor. Das ist ein deutlicher Beweis, dass Lessing seinen Vers nicht als ein Ganzes gehört hat, sondern dass er die Versfüsse zählen musste. Im Carlos ist sogleich der zweite Vers ein Sechsfüssler; es kommt aber auch ein Siebenfüssler vor, der natürlich nicht als ein Ganzes empfunden wird: *vielleicht* || *erwarten sie, wie diese unnatürliche geschichte* || *sich enden soll* (die eigentlichen Abschnitte fallen nach *sie* und *geschichte,* so dass wirklich ein fünffüssiger Jambus vorhanden ist, während der Druck einen siebenfüssigen darstellt!) Im Wallenstein kommen drei Siebenfüssler und mehrere Sechsfüssler, einmal sogar zwei hintereinander, vor; daneben Zeilen aus vier, drei, zwei, einem Fusse. In der Stuart sind die Extreme vermieden, es findet sich weder ein Siebenfüssler noch ein Einfüssler; wohl aber bilden sechs Füsse (wieder einmal zwei hintereinander), vier, drei, zwei eine Zeile. Fast ganz so in der Jungfrau von Orleans; in der Braut von Messina Zeilen aus sieben, sechs, einem Fusse, aber kein Vierfüssler. Korrekter ist der Tell, aber auch hier kommen ausser ein paar Sechsfüsslern Zeilen von vier Füssen bis zu einem Fuss vor.

Auch die Vertheilung Eines Verses unter mehrere redende Personen, sowie der Uebergang von einer Scene zur andern, ferner Pausen im dramatischen Vortrage, welche durch Aktion

oder durch stummes Spiel u. s. w. nöthig werden, können die Integrität des Verses stören, ohne dass es auf dem Papier zu erkennen wäre. So bilden sich oft, namentlich bei stumpfem Schluss, fünffüssige Verse innerhalb der Verszeilen heraus, die aus den durch die Cäsur getrennten Hälften zweier Verse bestehen. Ja sogar ein völliger Umschlag aus dem jambischen in den trochäischen Rhythmus wird auf diese Weise möglich: z. B. in den Versen *wärs möglich? wär' es? also hätt ich ihn || doch nicht gekannt*, wo die stärkere Pause nach *wär' es* steht und die letzten Takte fallenden Rhythmus haben.

Unsere den Verseingang und den Versschluss betreffenden Beobachtungen sind meines Erachtens unbrauchbar, weil sie nicht unterscheiden, ob die Verszeile ein Ganzes bildet oder nicht, weil sie sich auf den Eingang und den Schluss der Verszeile und nicht des Verses gründen. So ist es z. B. nicht dasselbe, ob klingender Ausgang in regelmässig wiederkehrenden Abständen oder ob er im Verein mit einer Pause den Versschluss markiert: denn nur im ersten Fall wird eine regelmässig wiederkehrende Veränderung des Rhythmus gefühlt. Wenn Lessing dem männlichen Ausgang etwas Festes, Bestimmtes, Kriegerisches zuschreibt, so kann diese Wirkung natürlich nur dort empfunden werden, wo nach jedem Verse eine Pause nothwendig wird, was in den Gleimischen Kriegsliedern fast immer, dagegen in Lessings Nathan fast nie der Fall ist. Ebenso, wenn am Versanfang gewisse Abweichungen vom jambischen Rhythmus (versetzte Betonung) gestattet sind, am Versschluss nicht: so muss der Vers doch als ein Ganzes empfunden werden, wenn das Gesetz nicht vielmehr bloss sagen soll, dass sich der jambische Rhythmus, wenn er einmal vorübergehend gestört wird, doch innerhalb einer gewissen Anzahl von Takten wiederherstellen muss. Ueberhaupt aber ist darauf zu achten, dass versetzte Betonung natürlich bei fortlaufenden jambischen Versfüssen, die sich unregelmässig bloss nach Sinnesabschnitten gliedern, weniger statthaft ist als wo man es mit Versganzen zu thun hat; denn im ersten Fall beruht der Rhythmus allein auf dem Takt, daher in unserm Fall allein auf dem regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, da die Quantität nicht in Betracht kommt.

Bei klingendem Versschluss ist in der Senkung tonlose Endsilbe oder (bei zwei Wörtern) ein enclitisches Wort fast Gesetz. Seltener sind Komposita wie *granátbaum, einöd';* kommt dergleichen überhaupt vor, wo keine Pause möglich ist? So schwere Senkungssilben rauben auch der letzten Hebung um so mehr an Kraft, je weniger gebräuchlich sie sind und je deutlicher darum die Endsilbe ausgesprochen werden muss. Aus demselben Grunde werden auch Ausgänge wie *séguete sie* vermieden: das nebentonige *e* ist zu schwach, um die enclitische, aber einen vollen Vokal enthaltende Senkung zu tragen. Liegt aber wirklich Versschluss vor, dann muss die letzte Hebung stark sein und der Rhythmus deutlich hervortreten.

Von Cäsur kann natürlich nur dort die Rede sein, wo der Vers als ein Ganzes empfunden wird; denn im andern Falle hat man eben so viele ungleiche Abschnitte, als der Sinn verlangt. Die Lehre von der Cäsur im englischen fünffüssigen Jambus hat Home entwickelt und Meinhard durch seine Uebersetzung auch auf den deutschen Vers übertragen. Home fordert einen Hauptaccent für jeden Vers: unmittelbar darauf, höchstens durch eine Senkung von ihm getrennt, müsse die Cäsur folgen. Also z. B.:

*ein midas trótzt || auf den besitz der schätze.*
*indessen náhet sich || der stolze feind.*
*in welchen ábgrund || stürzt dich deine thorheit*

Schon die Beispiele erwecken wenig Vertrauen. Denn selbst wenn ich in dem ersten das Verbum *trotzt* emphatisch betone, was kaum nöthig ist, ist es nicht stärker betont als das eigentliche Prädikat *schätze.* Im zweiten Beispiel ist *nahet* nicht stärker betont als *feind* und die Cäsur steht auch gar nicht nach *nahet* sondern nach der folgenden Hebung. Dass sie in dem letzten Beispiel auf die am stärksten betonte Silbe folgt, ist Zufall; denn auch wenn ich sage: *in diesen abgrund || stürzt sich nur ein thór,* also wenn der Accent auf *thor* fällt, bleibt doch die Cäsur nach *abgrund.* Dass das Prinzip selbst falsch ist, ergibt sich aus dem folgenden Beispiele: *bis hieher, Friedland, || und nicht weiter!,* wo trotz dem starken Accent auf *hieher,* die Cäsur erst nach *Fried-*

*land* steht. Das wahre an der Sache beschränkt sich auf das folgende. Die Cäsur ist von den Redepausen abhängig, diese wiederum von der Oekonomie des Athems. Ein starker Accent kostet viel Athem: daher wird die Redepause immer in seine Umgebung fallen, entweder vorher oder nachher.

Die häufigsten Arten der Cäsur sind die folgenden:

1) nach der vierten Silbe: *der morgen kam;* | *es schmachten seine tritte*
2) nach der fünften Silbe: *auf diesem wege* | *werden wir wohl nie*
3) nach der sechsten Silbe: *so blutig* | *eurer macht* | *nicht überheben.* |

Auch nach der siebenten Silbe und sogar nach der achten kommt die Cäsur mitunter zu stehen, aber meistens nur bei elf, seltener bei zehn Silben: *entzweit ein ungewisses recht* | *auf tod* | *und leben.* Weiter zurück steht die Cäsur nicht, aber auch nicht weiter nach vorn: schon nach der dritten Silbe erscheint sie selten: *sie tappen* | *auch bei ihrem kühnsten streben.* Ausgenommen sind die Fälle, wo zwei Cäsuren, eine stärkere und eine schwächere, vorhanden sind: sie erscheinen öfter am Anfang und am Schluss, als neben einander in der Mitte des Verses: *und bang* | *erkennest du die welt* | *und dich; so gib auch mich* | *den meinen* | *endlich wieder.*

Auch hier ist, namentlich bei lyrischem Charakter des Verses wo die Cäsur zwischen wenig Silben zu wählen hat und der Rhythmus nach fester Gliederung strebt, die Neigung bemerkbar, das Versende und die Cäsur dadurch von einander zu unterscheiden, dass mit männlicher Cäsur weiblicher Versausgang und mit weiblicher Cäsur männlicher Versausgang verbunden wird.

*die waffen ruhn,* | *des krieges stürme schweigen,* ||
*auf blutge schlachten* | *folgt gesang und tanz.*

Dem dramatischen Vers sucht man durch reiche Abwechslung der Cäsuren Mannigfaltigkeit zu verleihen, und selten haben mehr als zwei aufeinanderfolgende Verse dieselbe Hauptcäsur. So kommen auch cäsurlose Verse nur sehr selten nach einander, meistens ein cäsurloser mitten unter Versen mit deutlicher Cäsur vor.

Die Cäsur wird von den Dichtern bloss nach dem Gehör, unbewusst angewendet. Schiller z. B. beklagt sich, als er Trimeter dichtet, ausdrücklich über die Schwierigkeit, die

ihm die Cäsur bereitet: er war sich also nicht bewusst, dass auch seine fünffüssigen Jamben Cäsuren enthalten. Je mehr seine Verse, im Gegensatz zu den Lessingischen, nach dem Ganzen streben, um so leichter stellt sich die Cäsur ein; der lyrische Vers ist darum fast immer durch die Cäsur gegliedert. Bei verständigem und ausdrucksvollem Lesen wird man über die Cäsur selten im unklaren sein. Verkennung der Cäsur kann oft den Vers einfach lächerlich machen; bei einer Studentenvorstellung des Wilhelm Tell liess sich der sonst sehr tüchtige Stauffacher aus einer ganz richtigen Empfindung für den Rhythmus, aber aus mangelhaftem Verständniss für den Sinn verleiten, den in Bezug auf die Cäsur allerdings schlecht bestellten Vers *der | mit dem schwerte in der faust | sich mässigt,* so zu lesen: *der mit dem schwérte | in der fáust sich mässigt.* Aber nicht viel besser ergeht es dem Monolog Buttlers in Bellings fleissigem Buch über die Metrik Schillers; ich stelle seinen unmöglichen Abtheilungen die richtigen gegenüber:

*der rechen ist gefallen | hinter ihm.*
*und wie dir brücke, | die ihn trug,*
*beweglich . . .*
*du hast die alten fahnen | abgeschworen,*
*den heilgen herd | der Laren umzustürzen.*

*der rechen ist gefallen hinter ihm.*
*und wie die brücke, die ihn trug,*
*| beweglich . . .*
*du hast die alten fahnen abgeschworen,*
*den heilgen herd der Laren | umzustürzen,*

Auf dem Verhältniss zwischen der Cäsur und dem Versschluss beruht der Antagonismus zwischen dem Satz und dem Vers, den Zarncke an dem fünffüssigen Jambus beobachtet hat. Vers und Satz lägen namentlich im dramatischen Vers mit einander im Widerstreit, bis sie am Abschluss der rhythmischen Periode wieder zusammenträfen. Der einzelne Vers gehe in einem höheren rhythmischen Ganzen auf . . . Die Beobachtung ist zweifellos richtig, aber die Erklärung Zarnckes befriedigt mich nicht.

Im Nathan bilden gelegentlich 27 Verse eine solche „Periode“ und Zarncke selbst bezweifelt, dass uns eine solche Anzahl von Versen als ein Ganzes fühlbar werden könne. Hat doch die grösste aller strophischen Bildungen, die Canzone,

noch keine 20 Verse; und doch wird hier die Auffassung durch die Architektonik des Baues, durch den Reim und durch die regelmässige Wiederkehr der Strophenform wesentlich erleichtert! „Perioden" von 27 Versen bestehen eben aus so vielen grösseren oder kleineren rhythmischen Abschnitten, als sie durch Pausen getrennte Sätze und Satzglieder enthalten. Die Uebereinstimmung des einzelnen Verses mit dem Schlusspunkt aber ist durchaus ohne Bedeutung, etwas äusserliches; das Kolon schliesst nicht bloss mit dem Satze, sondern es kann mit jeder Redepause schliessen, vorausgesetzt, dass sie regelmässig nach einer gewissen Anzahl von Takten wiederkehrt. Auf dieser regelmässigen Wiederkehr liegt der Accent; die regelmässig wiederkehrende und vielleicht noch ab und zu durch klingenden Ausgang gekennzeichnete Pause trägt auch über stärkere Pausen innerhalb des Verses den Sieg davon, und auf diese Weise kann auch bei zweifelloser Integrität des Verses jener von Zarncke beobachtete Antagonismus zwischen Satzschluss und Versschluss entstehen. In den ersten sechs Versen der Iphigenie z. B. bildet jeder Vers ein Ganzes für sich, trotzdem keiner mit Schlusspunkt schliesst, trotzdem die stärkere Pause sogleich im ersten Verse in die Cäsur fällt. Liegen aber eigentliche Versganze gar nicht vor, dann kann auch von „Perioden" nicht die Rede sein; niemand wird nach Verlauf von 135 Takten fühlen, dass hier Versschluss und Satzschluss zusammentreffen, wenn er den einzelnen Vers nicht als ein Ganzes gehört, sondern im Gegentheile nur die ungleichen Sinnesabschnitte wahrgenommen hat. Diese ganze Aufstellung beruht nicht auf einer mit dem Gehör, sondern auf einer mit dem Gesicht auf dem Papier gemachten Beobachtung und sie ist auch theoretisch sehr anfechtbar. Diese „Perioden" sollen ihren Charakter durch den „inneren Bau" erhalten, und dieser wieder 1) vom Enjambement und 2) vom Brechen des Rhythmus, dem Antagonismus zwischen Vers und Satz, abhängig sein. Aber kann eine rhythmische Periode durch das Brechen des Rhythmus charakterisiert werden?

Wir haben es also hier, wofern wirklich ganze Verse vorliegen, einfach mit dem Verhältniss des Satzes zum Vers-

schluss einerseits und zur Cäsur anderseits zu thun. Dieses Thema gehört in das allgemeine Kapitel von dem Verhältniss der Satzgliederung zu der Versgliederung, dem auch das Verhältniss des Wortfusses zum Versfuss, des Redeabschnittes zur Cäsur angehört, und das auf der Lehre von den Satzpausen beruht. Für die Erkenntniss dieses Verhältnisses sind Zarnckes Belege von grösstem Werth; nur muss man die Beispiele ausscheiden, in denen von Versganzen und also auch von einem Verhältniss zwischen Versschluss und Cäsur keine Rede sein kann.

Bei Lessing, dessen Verszeilen mit Vorliebe vor dem letzten oder im ersten Takt schliessen, liegen selten Versganze vor: *wirkt || das nämliche nicht mehr das nämliche?; der war mir viel zu kalt || und rauh* sind keine Verse, und solche Beispiele folgen bei Lessing oft zahlreich aufeinander. Sehr oft beginnt ein Vers im fünften Fuss der ersten Zeile, setzt sich durch die folgende fort und schliesst dann im ersten Fuss der dritten Zeile, sehr viele Verszeilen bestehen aus zwei durch die Cäsur getrennten Hälften: *verbrannt || bei einem haare; ich bin || kein bote.* Hieher gehört auch die Trennung der Verszeilen bei Personenwechsel: ungefähr ein Fünftel der Verse des Nathan ist zwischen zwei oder mehreren Personen vertheilt. Alles das beweist nicht mehr, als dass Lessings Jamben im Nathan nur selten ganze Verse sind. In Schillers Carlos dagegen findet Zarncke schon nur mehr „Perioden“ von 15 Versen: das deutet darauf hin, dass die Integrität des Verses mehr gewahrt ist als bei Lessing. Auch wo längere Sätze vorkommen, gliedert sich der Vers bei Schiller mehr nach den Abschnitten der Rede. Lessing zerreisst den Vers, Schiller schaukelt sich auf seinen Wogen. Erst im zweiten Theil des Don Carlos, der auch dichterisch stark unter dem Einfluss des Nathan steht, finden wir auch bei Schiller Zersplitterung des Verses. Man beachte aber, wie sich bei Schiller oft der Vers innerhalb des Verses herstellt; in dem fünften Auftritt des vierten Aktes z. B. fallen die rhythmischen Abschnitte immer deutlich in das Innere der Verszeilen und mitunter ergeben sich wieder ganz regelrechte fünffüssige Jamben: *wenn man uns überfiele? ||*

*man wird doch nicht;* oder *nicht viel;* | *neugierde* || *zu wissen wer ich bin.* Mehr als im Carlos ist dann im Wallenstein die Selbständigkeit des einzelnen Verses gewahrt, die Interpunktion fällt öfter mit dem Versende zusammen, die Vertheilung eines Verses unter mehrere Sprecher und zwischen verschiedenen Auftritten wird seltener. Hier treten ja auch, vorläufig bloss an den Akt- und Scenenschlüssen, die Reime auf, die immer zur Integrität des Verses beitragen, und der Monolog der Thekla zeigt fast die strenge strophische Gliederung der Stanze. Noch ausgedehnter wird dann der Gebrauch des Reimes in der Maria Stuart: nicht bloss mehr an den Scenenschlüssen sondern auch im Innern der Scenen, an leidenschaftlichen Stellen begegnen uns Reime, mit gepaarter oder auch schon mit verschlungener Reimstellung. Der Antagonismus zwischen der Verszeile und dem Satz wird also seltener, oft aber um so wirksamer im Dienst der Charakteristik verwendet; man vergleiche z. B. wie Mortimer in dem zweiten Gespräch mit Leicester, als er den Kopf verliert und alles verloren gibt, aufhört in ganzen Versen zu reden: *schwört euch heraus, ersinnt entschuldigungen, wendet* || *das ärgste ab* u.s.w. Noch grösser ist die Integrität des Verses in der Braut von Messina, hier kommen nur mehr ganz seltene Beispiele eines sehr gemilderten Antagonismus vor, selten wird ein Vers unter mehrere Sprecher vertheilt, man spricht fast nur in ganzen Versen und oft herrscht ein kunstvoller Parallelismus zwischen den Reden verschiedener Personen, der der antiken Stichomythie nachgebildet ist: so sprechen Don Cesar und Manuel bei ihrer ersten Annäherung zuerst je zwei Verse, dann je einen Vers, dann je drei Verse, dann wieder je zwei Zeilen, und zuletzt sechs Mal je eine Zeile. Im Tell geht der Antagonismus selten über einen Vers hinaus; aber auch hier wird in dem Monolog des Helden die Aufregung geschickt durch den zerrissenen Vers gemalt; als er sich dann zu festem Entschluss sammelt, stellt sich auch die Integrität des Verses wieder her. Goethe wurde durch den lyrischen Charakter seines Verses und die Neigung zu fester Cäsur dahin gedrängt, den Versschluss auch im dramatischen Jambus stärker zu betonen und seine Verse bilden fast immer ein

Ganzes; wenn er auch mitunter zwei Verse durch freieres Enjambement unter einander verbindet, so stellt sich doch früher oder später das Gefühl des fünftaktigen Verses ein. In dem ersten Monolog der Iphigenie z. B. zeigt sich in Bezug auf den Versausgang die Neigung zu fast strophischer Gliederung. Es ergibt sich, wenn *a* die klingenden und *b* die stumpfen Ausgänge, fetter Druck die Enjambements und Längenstrich die Satzschlüsse bezeichnet, folgendes Schema: *a a b b a b | a a b | a a a a a | a b b a* ***a b*** *a a | b b | b a b a | b a b b | b b | **b** a a b | a b a a | b b a a* ***a*** *a b b a a a.* Die Verse *ich rechte mit den göttern nicht, allein:* || *der frauen schicksal ist beklagenswerth,* enthalten kein Enjambement, denn nach *allein* ist eine Pause nicht bloss möglich, sondern gefordert, weil ein Gedankenübergang *(allein das darf ich doch sagen)* stattfindet. Von den vier Enjambements sind zwei klingend, also bei rhythmisch durch doppelte Senkung markiertem Schluss. Der dritte Fall steht mitten unter durch Satzpause und rhythmische Veränderung markierten Versen, so dass er also die Integrität der übrigen Verse nicht stört. Ein stärkerer Fall liegt nur v. 18 ff. vor, wo zwei Enjambements auf einander folgen: hier schildert Iphigenie in rascherem Tempo die Unruhe ihrer Gedanken, die immer nach dem Vaterhaus irren; genau derselbe Fall in dem folgenden Gespräch mit Arkas (v. 80 ff.), wo sich bei der Erzählung ihrer Trennung von Eltern und Geschwistern sogleich der Versbau verwirrt, bis sich mit der Rückkehr der inneren Sammlung die sonst tadellose Integrität der Verse wiederherstellt.

Versetzte Betonung kommt in keinem Versmass so häufig vor als im fünffüssigen Jambus. Sie wurde unter dem Titel: „Einmischung anderer Versfüsse“ schon von den Alten gestattet und von den Neueren geradezu gefordert. Moriz, der Lehrer Goethes, erklärt ausdrücklich, die Versart könne jambisch sein, ohne dass gerade jeder Vers aus lauter Jamben bestünde; vielmehr möge sich das Versmass der Absicht des Dichters gemäss durch Spondeen, Daktylen, Anapäste, Bacchien und Palimbacchien durchwälzen, wenn es nur immer wieder zu sich selbst zurück kehre. Wilhelm Schlegel findet reine Jamben freilich am schönsten; aber der

Abwechslung und der Schwierigkeit wegen erlaubt auch er Trochäen, Pyrrhichien, steigende Spondeen und Anapäste Man sieht, dass die älteren Metriker auch hier Fragen der Quantität und des Accentes vermischen, die wir auseinander zu halten haben.

In Bezug auf den Accent hat man sich zunächst zu entscheiden, ob Verletzung des Wortaccentes oder Versetzung des Versaccentes vorliegt. Das erste ist zunächst der Fall, wenn, wie die älteren Metriker sagen, ein fallender Spondeus (´ ) an die Stelle des Jambus tritt. Denn dann ergibt sich mit den umstehenden Jamben die folgende Figur: ⏑ ´ | ´ ˋ | ⏑ ´ / 0 1 | 2 3 | 4 5. Das heisst: es treffen drei Accente zusammen und in diesem Fall pflegen wir auch in der Prosa den mittleren durch Tonhöhe zu ersetzen. Derselbe Fall liegt natürlich vor, wenn an Stelle 2. 3. 4 ein Wort von der Form ´ ˋ ⏑ *(erlkönig)* steht. In beiden Fällen entsteht an Stelle 1. 2. 3. eine Stockung; der Accent 1 drängt und verdrängt den Accent 2, während sich der dritte Accent auf einer langen ohnedies nebentonigen Silbe leicht behaupten kann. So findet man bei Goethe in einer einzigen Rede des Arkas (I 2) die folgenden Betonungen: *verwegnen aufstand und frühzeitgen tod; erschwers ihm nicht durch ein rückhältend weigern, durch ein vorsätzlich missverstehen!; dass du sorgfältig dich vor ihm verwahrst.* Der Fall ist um so unanstössiger, je stärker der erste Accent ist, ein schwacher Nebenaccent ist hier unmöglich: ich kann nicht sagen *entblössten leibs zum ländlichén kampfspíel,* denn hier fordert der natürliche Rhythmus *lǻndlichen kámpfspiel.* Oft sind auch mehrere Betonungen möglich: ich kann lesen *ist ein] stúrm | fèstes dach in diesen zeiten,* aber dem jambischen Rhythmus entspricht besser *ist eín sturm - féstes dach in diesen zeiten.* Dieselbe Erscheinung liegt auch vor, wenn ein im Satz zu betonendes Wort zwischen zwei Accenten in Senkung steht und darum höher, anstatt stärker, gesprochen wird: *ist núr ein wég; fragt sichs, ob wir ihn gehn.*

Aber auch am Verseingang finden wir oft anstatt des vom Verse geforderten ⏑ ´ | ⏑ vielmehr ´ ˋ | ⏑ d. h. den stärkeren Accent an Stelle des Auftaktes, ohne dass Versetzung des Versaccentes in allen Fällen angenommen werden müsste.

Auch hier begegnen uns zunächst dreisilbige Wörter: *miss-günstig sieht er jedes edlen sohn;* weit häufiger aber wird die Figur aus drei einsilbigen Wörtern oder aus einem einsilbigen und einem zweisilbigen Wort gebildet, von denen das erste stärker betont ist. In diesem Falle entscheidet der Satzaccent über den fallenden oder steigenden Rhythmus und bei drei Einsilbern ist die natürliche Betonung oft so unentschieden, dass sie ohne Zwang rhythmisch geregelt werden kann. Aber auch hier kann man, wo es nöthig ist, dem Rhythmus durch schwebende Betonung helfen, indem man die Auftaktsilbe höher und nicht stärker spricht: *nichts kám ihm gleich auf diesem erdenrunde; frei wie ein Gott und alles dank ich dir;* noch besser *gleich éinem schatten um sein eigen grab,* wo ein Hauptaccent in der ersten Hebung dem Rhythmus eine feste Stütze bietet. In allen diesen Fällen wird also dem Versrhythmus sein Recht; die zweite Silbe ist wirklich betont, sie bildet die erste Hebung. Noch häufiger und unanstössiger werden aber starkbetonte isolierte Wörter im Auftakt verwendet: Befehle, Aufforderungen, Anreden, Interjektionen, Fragewörter u. dgl. sind besonders beliebt. Auch hier spielt die schwebende Betonung eine Rolle: die Silben werden in sehr hohem Ton gesprochen und erst mit der folgenden ersten Hebung kehren wir in die gewöhnliche Tonlage zurück. Die erste, emphatisch oder logisch starkbetonte Silbe, wird also durch Tonhöhe zur Geltung gebracht, die erste Vershebung dagegen durch Tonstärke. Die ganze Erscheinung beruht auf einer Täuschung des Ohres, das nur relative Stärkegrade innerhalb einer gewissen Scala von Tönen zu unterscheiden vermag, bei grösseren Distanzen in der Tonhöhe aber Stärke und Höhe verwechselt. Dazu kommt aber noch ein anderes Moment, nämlich die Isolierung der Auftaktsilbe: dadurch wird bewirkt, dass sich die erste Hebung nur mit der folgenden Senkung misst und dieser gegenüber zu ihrem Recht kommt, während die Auftaktsilbe, selbst wenn sie nicht höher sondern stärker gesprochen wird, für sich allein steht und als alleinstehende Silbe keinen Rhythmus hat. Es leuchtet ferner ein, dass alle derartigen Verse trotz dem Auftakt einen fallenden Rhythmus haben. Je höher ich

in dem Verse *frei wie ein Gott und alles dank ich dir* mit dem ersten Worte einsetze und je mehr ich es isoliere, um so stärker werde ich sowohl es selbst als auch die erste Hebung zur Geltung bringen. Ebenso *horch, hohe dinge hab' ich zu verkünden,* wo *hohe* in Folge des logischen Accentes dem Rhythmus eine feste Stütze bietet. Oder aus dem Wallenstein: *was? aufgeopfert ward' ich ihren klagen,* wo *was* höher, *auf* stärker gesprochen wird. Man sieht, dass die Tonhöhe in Folge ihres Zusammenhanges mit der Tonstärke für die Metrik keineswegs völlig gleichgültig ist und aus diesem Zusammenhang wird sich vielleicht in der Zukunft noch manches metrische Problem lösen lassen. In unserem Fall ist es z. B. nicht gleichgültig, ob ein heller Vokal in der Vorschlagsilbe steht oder ein dumpfer. Verseingänge mit hellerem Vokal in der Senkung und mit dunklerem in der Hebung eignen sich für schwebende Betonung am besten und kommen, so weit meine Beobachtung reicht, auch am häufigsten vor: *nichts kám ihr gleích auf diésem érdenrúnde.* Ebenso kommt die Tonhöhe im Satz in Betracht; in dem Verse *kénnst du mich nicht? | sprách sie mit éinem múnde* die Silben *kennst* und *sprach* durch auffallende Tonhöhe herauszuheben, würde einen lächerlichen Eindruck machen: aber in demselben Gedicht wird man die beiden Verse

*wie hófft ich ihr den érsten grúss zu bringen!*
*sie hófft ich nách der frühe doppelt schön!*

nur durch schwebende Betonung, durch Tonhöhe auf *wie* und *sie*, künstlerisch zur Geltung bringen können. Diese Betonung wird noch aus einem andern Grunde unvermeidlich. Ein Vers wie der folgende: *hált! lében dénn um lében sei der preís,* hätte, wenn ich ihn kunstlos lese, sechs Hebungen, zwischen denen eine Senkung fehlt. Wird aber *halt* höher gelegt und wie eine Vorschlagsilbe in der Musik isoliert abgestossen, so hört man deutlich fünf Hebungen heraus.

Versetzte Versbetonung liegt natürlich bloss dort vor, wo der strengjambische Rhythmus verletzt ist, d. h. wo nicht nur die geraden, sondern auch ungerade Silben im Verse betont sind. Die älteren Metriker haben das so ausgedrückt: trochäische Versfüsse treten an Stelle der Jamben. Aber

diese Auffassung ist falsch. Die hieher gehörigen Fälle fordern vielmehr eine doppelte Beurtheilung.

Nehmen wir zunächst die beiden folgenden Beispiele:

*es | ist be|hútsam|keit | vór der ge|fáhr.*
*zwár die ge|wáltge | brúst, | únd der ti|tánen . . .*

so bieten uns diese beiden Verse an den mit Ziffern bezeichneten Stellen anstatt des vom Verse geforderten $\breve{1}\,\acute{2}\,]\,\breve{3}\,\acute{4}\,\breve{5}\,[\acute{6}$ vielmehr $\breve{1}\,\acute{2}\,]\,\acute{3}\,\breve{4}\,\breve{5}\,[\acute{6}$. Aber es ist eine ganz oberflächliche und äusserliche Beurtheilung, zu sagen: der Senkung 3 entspreche die Hebung 3, der Hebung 4 entspreche die Senkung 4, dem Jambus 3. 4 also der Trochäus 3. 4. Denn für das Ohr schliesst im zweiten Fall der Takt natürlich nicht mit der Senkungssilbe 4, sondern mit der Senkungssilbe 5, auf die ein neuer Accent folgt. Das Verhältniss der Takte ist also dieses: einem $\acute{1}\,\breve{2}\,|\,\acute{3}\,\breve{4}\,|\,\acute{5}\,\breve{6}\,|\,\acute{7}$ steht ein $\acute{1}\,\breve{2}\,|\,\acute{3}\,|\,\acute{4}\,\breve{5}\,\breve{6}\,|\,\acute{7}$ gegenüber. Das heisst: wir haben es hier mit einem Vers zu thun, der zwar die gleiche Silbenzahl und die gleiche Anzahl der Takte hat wie der regelmässige fünffüssige Jambus, in dem aber, wie im altdeutschen Vers einmal eine Senkung fehlt, die im folgenden Takt sogleich durch eine doppelte Senkung ersetzt wird. Die Takte sind also in Ordnung und rhythmisch bietet ein solcher Vers nicht den geringsten Anstoss. Aber die gleichen Versfüsse und der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung sind aufgegeben. Darum spielt hier auch die Taktdauer eine Rolle: unwillkürlich dehnen wir die einsilbigen Takte *keit* und *brust* und die darauf folgende Pause und wir beschleunigen die doppelten Senkungen, die uns die Einhaltung der Taktdauer ermöglichen müssen, d. h. in Bezug auf die Quantität nicht zu schwer sein dürfen.

Aber nicht immer lesen wir fünffüssige Jamben, in denen kein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung stattfindet, unter Beobachtung der Takte. In dem Vers:

*kénnst du mich nicht? sprách sie mit einem múnde*

wäre der taktierende Vortrag z. B. so überflüssig und unleidlich wie die schwebende Betonung. Hier haben wir einen Vers

von unvollkommenerem Rhythmus aber von freierer Beweglichkeit, in dem nur die Silbenzahl und die Stellung gewisser Accente (in der Cäsur und am Versschluss) fest bestimmt ist, sonst aber in Bezug auf die Stellung und Hebung der Senkungen, wie im italienischen Endekasillabo Freiheit waltet. Da gibt es also keinen regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, aber auch keine Takte; die kleinste rhythmische Einheit ist der Vers selbst. Wie aber selbst die romanischen Dichter instinktiv zu dem jambischen Rhythmus hinstreben, so ist das noch mehr im Deutschen der Fall; ohnedies machen die deutschen Betonungsgesetze im Verein mit der geregelten Silbenzahl ein Zusammentreffen von mehr als zwei betonten oder zwei unbetonten Silben fast unmöglich. Nur in Einem Punkt unterscheidet sich der deutsche Vers von dem italienischen: nämlich darin, dass die Hebungszahl immer eingehalten ist. Mir steht kein Beispiel zu Gebot, in dem die Hebungszahl verkürzt oder überschritten wäre.

Ein anderes dagegen ist deutlich: dass die versetzte Betonung den rhythmischen Charakter des Verses ganz verändern kann. Der Vers aus dem Wallenstein: *ábgesetzt | würd ich; | cúre | gnáden | weiss* (der Nebenaccent in *abgesètzt* geht vor dem Hauptaccent verloren) behält den fallenden Rhythmus des Einganges bei. Und auch in dem Goethischen Vers: *kénnst du mich nicht? sprách sie | mit éinem múnde | dem aller lieb und treue ton entfloss* | stellt sich der steigende Rhythmus erst wieder ein, wenn ich, wie es die Redeabschnitte verlangen, wegen des dazu gehörigen Relativsatzes vor *mit einem munde* eine kleine Pause mache. Auch bei dem französischen Jambus hat man Verse mit fallendem Rhythmus bei einer gewissen Stellung der Cäsur beobachtet. So unterscheiden sich z. B. der erste und der zweite Vers in Wallensteins Tod charakteristisch durch den Rhythmus wie durch den Inhalt; der erste legt das beschauliche Geschäft bei Seite, der zweite verkündet die Herrschaft des Mars: *láss es jetzt | gút sein | . Séni | kómm | heráb || ; der tág | bricht án | und Márs | regíert | die stúnde.* Man vergleiche auch den fallenden Vers W. Schlegels: *lácryma | christi, | frómmer | néctar | wérde.* Darüber, ob der fallend einsetzende Vers

seinen Rhythmus beibehalten oder in den steigenden übergehen soll, entscheiden natürlich die Wortfüsse und die Cäsuren; sie können dem fünffüssigen Jambus eine noch grössere Mannigfaltigkeit des Rhythmus verleihen, als dem vierfüssigen Trochäus. Auch hier hat man in der Theorie eine ganz unverständige Scheu vor dem Wechsel des Rhythmus kundgegeben, während in der Praxis doch selbst bei Goethe nicht bloss massenhafte trochäische Verse vorkommen, sondern sogar ein Vers (im Tasso), in dem der Auftakt fehlt und nicht durch eine doppelte Senkung ersetzt ist, so dass also die Silbenzahl beeinträchtigt ist. Derlei fällt so wenig auf, als die Auftakte im vierfüssigen Trochäus bei Grillparzer, oder der Wechsel jambischer und trochäischer Verse im Mittelalter oder bei den Romanen. Kein Dichter macht sich anheischig, lauter regelrechte fünffüssige Jamben zu bauen; jeder aber sollte in rhythmisch und metrisch unanstössigen Versen schreiben. Verse, die von dem Schema abweichen, können immer noch rhythmisch sein. Sie verändern zwar den Charakter des Versmasses, aber sie tragen zur Mannigfaltigkeit bei und fallen nicht störend ins Ohr, wie solche in denen dem Versschema zu Liebe die natürliche Betonung vergewaltigt wird.

Dass die versetzte Betonung am häufigsten im Verseingang und hinter der Cäsur sich zeigt, hat einen doppelten Grund. Erstens weil der Versrhythmus sich in allen Versarten am Eingang die meiste Freiheit gestattet und sich erst gegen das Versende zu fest und sicher ausprägt. Es ist ein seltsamer Irrthum Zelles, wenn er meint, dass der Versrhythmus am Eingang am kräftigsten sei und daher leicht jede Hemmung überwinde; am Eingang ist ja noch gar kein Rhythmus da, man muss erst abwarten, wie er sich gestalten oder ob sich der Rhythmus des vorangehenden Verses wiederholen wird. Zweitens aber: bei versetzter Betonung treffen zwei Accente zusammen und das ist im Innern des Verses nur dann möglich, wenn der erste der stärkere oder wenn beide durch eine kleine Pause (also die Cäsur) von einander getrennt sind; am Versanfang fällt dieses Zusammentreffen zweier Hebungen meistens weg und man setzt überdies mit einer betonten Silbe leichter ein als mit einer unbetonten.

Hier, namentlich am Verseingang, finden wir denn auch nicht bloss die schwebende, sondern auch die versetzte Betonung am häufigsten. Bei Schiller sehr bezeichnender Weise erst seit dem Wallenstein d. h. seitdem seine Jamben nach Integrität des Verses streben, denn wo der Vers als ein Ganzes gefühlt wird, kann versetzte Betonung viel leichter vorkommen, ohne dem Rhythmus zu schaden oder ihn ganz aufzuheben. Noch häufiger tritt sie daher in der Jungfrau von Orleans auf und in der Braut von Messina charakterisiert sie den Vers geradezu. Im Tell hat Schiller die Verse mit fallendem Eingang wiederholt zur Charakteristik verwendet, um der Sprache der Schweizer Bauern eine freiere Bewegung zu sichern. Aber auch Goethe liebt solche Verseingänge, die er noch dazu in Moriz' Prosodie empfohlen fand. In den ersten 200 Versen der Iphigenie kommt im ersten Takt 30 Mal versetzte Betonung vor, oft zweimal (V. 3 f.; 107 f.; 121 f.; 172 f.; 175 f.), dreimal (V. 74—6, in Stichomythien), viermal (V. 133 ff.) hinter einander. Ja, im Tasso kommt sogar ein Vers mit fallendem Eingang und ohne Ersatz für die Kürze vor, also ein neunsilbiger Vers: *schwélle, | brúst, o wítterúng | des glücks;* der steigende Rhythmus stellt sich aber in der zweiten Hälfte wieder her.

Beispiele für die schwebende Betonung im Verseingang sind oben gegeben. Immer handelt es sich um isolierte, aber starkbetonte Silben: *lies,] hier auf diesem stein steht deine grábschrift.* Auch durch starke Betonung allein aber kann eine Silbe isoliert werden, man hebt sie nicht bloss durch höheren Ton, sondern auch durch eine kleine Pause heraus: *wahr-] sei der mensch und einig mit sich sélbst* oder mit emphatischer Betonung *das-] ist vorbei.*

Es ist keine Frage, dass alle Verse mit versetzter Betonung rhythmisch unvollkommener sind als die taktfesten. Aber gerade auf ihnen beruht die ausserordentliche Verwendbarkeit des Metrums im Drama sowohl wie in der gesprochenen Lyrik. Erst dadurch wird der fünffüssige Jambus fähig sich jedem Gedanken, jeder Stimmung, jeder leisen Empfindung, dem Dichter selber unbewusst, anzuschmiegen, und sowohl steigenden als fallenden Rhythmus zu Gehör zu bringen.

Wie durch den versetzten Accent, so kann der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung auch durch die Einmischung von zweisilbigen Senkungen, also von Anapästen, aufgehoben werden. Auch diese Anomalie kommt häufiger im Verseingang, niemals im letzten Fuss vor, wo sich der herrschende Rhythmus rein ausprägt. Es fällt ferner auf, dass sich diese Anapästen nur dort zeigen, wo der Rhythmus des Verses stark ausgeprägt ist. Bei Schiller kommen sie nicht im Don Carlos, sondern erst im Wallenstein vor, nicht selten auch in der Maria Stuart, noch häufiger in der Jungfrau von Orleans. Nach Zarnckes Meinung wären sie durch Schillers Bekanntschaft mit dem Trimeter hier gefördert worden, und sie treten von da ab auch in den folgenden Stücken namentlich im ersten Fuss hervor (auch nach klingendem Ausgang und bei Enjambement? oder nur wo wirklich ein neuer Vers beginnt?). Im lyrischen Vers kommt diese Stellvertretung nicht vor, nur im dramatischen; auch W. Schlegel im Jon hat sie sich gestattet. Betrachtet man die Natur der Fälle, so zeigt sich zunächst, dass viele bloss auf der Schreibung und auf dem Gesicht, nicht auf der Aussprache und auf dem Gehör beruhen. Neben *schwedischen* schreibt Schiller *schwed'schen*, neben *würdigen* auch *würd'gen*, *vertrauen* anstatt *vertraun*, *grünet* neben *grünt*. Schwere Fälle kommen nicht vor und die Taktdauer wird nicht mehr gefährdet als sonst, wenn z. B. bei gleichmässigem Wechsel von Hebung und Senkung zwei Takte wie *hunder|te ge|sehen* neben einander stehen. Jedenfalls aber steht die Erscheinung mit dem immer musikalischer und taktfester werdenden Rhythmus der Schillerischen Dramen in Zusammenhang, der uns nahelegt, solche dreisilbige Takte rascher als die zweisilbigen zu lesen und die Taktdauer einzuhalten.

Bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung dagegen spielt auch hier die Taktdauer, und darum auch die natürliche Quantität der Silben an und für sich keine Rolle: d. h. steigende Spondeen und steigende Pyrrhichien können, so weit die Taktdauer in Betracht kommt, überall für den Jambus eintreten. Nur machen die Spondeen den Vers schwerfälliger in der Bewegung und daher auch

würdevoller; und die Accente verlieren durch die langen Senkungssilben an Kraft. Nicht das Verhältniss der einzelnen Takte unter einander steht also in Frage, sondern die absolute Dauer des Taktes und indirekt der Einfluss des Silbengewichtes auf den Accent. Darum ist der steigende Spondeus zu vermeiden, wo der Accent stark heraustreten soll, d. h. am Versschluss; in der letzten Senkung sind Spondeen nicht beliebt und Verse wie *vernahm mein sinn so reinen einklang nie* oder *wo bleibt mir elenden ein zufluchtsort* gelten in Bezug auf den Versschluss als mangelhaft: wenn dagegen der steigende Spondeus zwei verschiedenen Wörtern angehört, dann entscheidet der Satzaccent, der sich je nach dem Sinn stärker oder schwächer fühlbar machen kann; bei starkem Satzaccent auf der letzten Hebung fällt natürlich das Hinderniss von selbst weg und Versschlüsse wie *leb wóhl!, geh weíter, bleib fórt,* oder *der Fránkreichs wáffen wíder Fránkreich wéndet* sind ohne Anstoss. Die Forderung Giesebrechts dagegen, Spondeen nur in dem ersten und dritten Fuss zuzulassen, entbehrt jedes Grundes und widerspricht jeder Erfahrung. Sie hätte nicht einmal Sinn bei dipodisch gegliederten Versen (– ´ ⏑ ¨ | – ´ ⏑ ¨ ⏑ –), weil dann die zweite und fünfte Senkung in Betracht kämen: dipodische Gliederung ist aber bei fünftaktigen Versen unmöglich. Ganz ebenso steht es mit der Stellvertretung des steigenden Pyrrhichius. Er macht das Tempo flüchtig und den Vers leicht: und er schwächt die Accente, weil er nur aus nebentonigen und unbetonten Silben zu Stande kommt. Er ist also nur sparsam zu verwenden; der folgende Vers aus dem Don Carlos wird von W. Schlegel mit Recht beanstandet: *es kőnigè in spánièn gegében.* Schlegel gibt sogar den Rath, die Pyrrhichien durch Spondeen im nächsten Fuss wieder auszugleichen: z. B. *unglück|lichér | als dú; freiwíll|igés | geschénk;* er verräth dabei gelegentlich, dass es auch ihm nicht um die gleiche Taktdauer zu thun ist. Namentlich in dem vorletzten Fuss erscheint Nebenaccent als zu schwach: *du hást mir wie mit hímmlischém gefìeder* und *tret ich noch jetzt mit schauderndèm gefühl* sind mangelhaft. Dagegen findet man nebentonige Hebungen gerade im Versschluss und in der Cäsur wider Erwarten

häufig und fast bei allen Dichtern. Der Grund ist deutlich der: an diesen Stellen steht die Hebung in Pause und sie hat sich nur mit einer vorhergehenden kurzen Senkung (⏑ ˊ) zu messen; darum tritt ihre Kraft stärker hervor, und wie die Reime *(hóffnungèn : widerséhn)* zeigen, hat sie sogar die Neigung zur Länge zu werden.

Der fünffüssige Jambus, der als Nachbildung des reimlosen Blankverses der Engländer in das deutsche Drama kam, ist im Deutschen bald gereimt worden und mit dem heroic verse der Engländer zusammengefallen. Schon Wieland übersetzt die heroischen Verse in Shakespeares Sommernachtstraum in gereimten Jamben. Schiller hat den Reim seit dem Wallenstein im Drama verwendet. W. Schlegel dagegen übersetzt die Reimverse Shakespeares anfangs in Alexandrinern, erst später hat auch er im Reime den fünffüssigen Jambus beibehalten.

C) Der **Endekasillabo** der Italiener wird zwar auch im Drama angewendet, aber er ist im Gegensatz zu dem Blankvers der Engländer wesentlich ein lyrischer Vers. Er findet in den gebräuchlichsten Strophen der Romanen Anwendung: im Sonett, in der Canzone, in der Terzine, in der Stanze.

Der Endekasillabo besteht aus elf Silben, er hat also immer klingenden Ausgang. Die Cäsur kann männlich oder weiblich sein, sie ist im Gegensatz (zu dem weiblichen Versschluss) meistens männlich, und fest nach der vierten oder nach der sechsten Silbe, meistens nach der vierten. Accent (Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent) wird nur in der Cäsur und am Versschluss gefordert: also entweder auf der vierten und zehnten, oder in selteneren Fällen auf der sechsten und zehnten Silbe. Im übrigen kann sich der natürliche Accent freie Geltung verschaffen und die grösste Mannigfaltigkeit des Verses ermöglichen. Die typische Form, das Schema, wäre also ××××́ | ××××××́× oder ××××××́ | ××××́×. Am häufigsten kommen in der Erfahrung die folgenden Accentstellungen vor; die Ziffer bedeutet die Nummer der betonten Silbe.

Bei Cäsur nach der vierten Silbe:

4. 6. 10. 4. 8. 10. 4. 7. (8). 10.

Bei Cäsur nach der sechsten Silbe:

2. 6. 10. 3. 6. 10. 6. 7. (8). 10.

Aus diesen Schemen ergibt sich, dass niemals mehr als zwei Accente unmittelbar, ohne Pause, zusammentreffen, und auch diese nur in seltenen Fällen in der siebenten und achten Silbe. Wir sehen auch, dass der Versrhythmus in der zweiten Hälfte der Strophe weit mehr festgestellt ist als in der ersten Hälfte.

Schuchardt hat mit Recht gegen die Meinung angekämpft, als ob der romanische Vers ein lediglich silbenzählender sei. Er ist allerdings an eine bestimmte Silbenzahl gebunden, die noch besser eingehalten wird als im Deutschen. Aber neben der Silbenzahl macht sich auch das Streben nach dem gleichen Rhythmus in Versen derselben Gattung kenntlich: der Endekasillabo ist fast immer jambisch, selten trochäisch. Man ersieht aus dem obigen Schema, dass der Accent nur einmal auf eine ungerade Silbe (7.) fällt und dann noch wird der fallende Rhythmus meistens durch einen unmittelbar folgenden schwächeren Accent aufgehalten. Im Deutschen ist der Rhythmus im Versschema allerdings viel fester bestimmt und auch in der Praxis meistens gleichmässiger, wo regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung herrscht; wir haben aber Jamben von durchaus fallendem Rhythmus kennen gelernt, die im Italienischen trotz der laxeren Regel unmöglich wären.

Man kann also den Endekasillabo als einen Vers betrachten, der aus zwei Takten von ungleicher Dauer besteht, die sich regelmässig wiederholen: einem kürzeren Takt von vier Silben (resp. einem längeren Takt von sechs Silben) und einem kürzeren Takt von sieben Silben (resp einem längeren Takt von fünf Silben). Der Quantität ist in beiden Takten durch die festbestimmte Silbenzahl, dem Accent durch den stärkeren Ictus auf der vierten (resp. sechsten) und auf der zehnten Silbe genug gethan. Cäsur und Versschluss kehren gleich regelmässig wieder, sind aber scharf von einander unterschieden: die Cäsur steht nicht in der Mitte des Verses, sondern entweder gegen Schluss der ersten Hälfte oder am Anfang der zweiten

Hälfte des Verses; die Cäsur ist stumpf, der Versschluss klingend; die Cäsur ist ungereimt, der Versschluss hat den Reim, der im Italienischen die freiesten Stellungen verträgt und oft über mehrere Zeilen vertheilt ist, das Versende ist durch den Rhythmus und die doppelte Senkung deutlich genug von der Cäsur unterschieden, der Vers bildet immer ein Ganzes und gestattet das freieste Enjambement.

In Deutschland hat Opitz bald nach den ersten Versuchen, den Endekasillabo mit romanischer Freiheit zu behandeln, auch hier regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung durchgesetzt. Erst Breitinger in seiner Kritischen Dichtkunst (1740) fordert dazu auf, den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung fahren zu lassen, nach dem Muster der Ausländer nur die Accente in den „Abschnitten" (d. h. in der Cäsur und dem Versschluss) zu beachten und im übrigen den natürlichen Jamben, Trochäen und Daktylen freien Spielraum zu gewähren. Vierzig Jahre später (1779) trat Herder im Deutschen Museum für den romanischen Vers ein, d. h. zu Gunsten der sinngemässen Deklamation gegenüber der schulmässigen Scansion; ihm wird Niemand das feine Ohr streitig machen, und was er über den sinngemässen Rhythmus sagt, kann man noch heute, in einer dem Sinn so viel freundlicheren, der Form so viel feindlicheren Zeit denen entgegenhalten, die uns nöthigen wollen zu lesen: *nenné mich nicht* etc. Einen praktischen Erfolg hat aber weder Breitingers noch Herders Hinweis gehabt, nicht die bewusste Theorie sondern die unbewusste Kunstübung hat den romanischen Vers im Deutschen eingebürgert, ohne dass man davon eine Ahnung hatte. Wir haben oben gesehen, wie in unserem dramatischen Vers nach dem Gehör gebaute Verse oft den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung vernachlässigen und als silbenzählende Verse von freiem Rhythmus betrachtet werden müssen. Wieland, der in seinen Erzählungen und Epen dem deutschen Verse gleichfalls Mannigfaltigkeit zu geben suchte, gestattet sich wohl mehrsilbige Senkungen und versetzte Betonung, namentlich im Verseingang und nach der Cäsur, aber er beobachtet, wo er sich solche Freiheiten gestattet, nur die Anzahl der Hebungen, nicht die

Anzahl der Silben. Umgekehrt hat Heinse, an den Italiern geschult, in dem Anhang zu seiner Laidion die äussere Form des Endekasillabo festzuhalten gesucht: er gestattet sich nur weibliche Ausgänge und will die Cäsur nach der vierten Silbe wenigstens dort immer beobachten, wo Personen „in lyrischer Begeisterung reden". Seine Verse haben daher immer die gleiche Silbenzahl, aber durchaus jambischen Charakter: der eigentliche Endekasillabo vereinigt also die rhythmischen Freiheiten Wielands mit der strengen Form Heinses. Von Heinse hat Goethe eingestandenermassen den lyrischen Vers übernommen und Zarncke hat überzeugend nachgewiesen, dass auch sein dramatischer Vers nicht den Charakter des Blankverses zeige, sondern mit dem lyrischen Vers der Italiener zusammenfalle. Anfang der achtziger Jahre hat er ihn, nach unbedeutenden Uebungen, zuerst in einer grösseren Dichtung (Auf Miedings Tod) angewendet und darin trotz der Vorliebe für männlichen Versausgang doch die Cäsur nach der vierten Silbe meistens beibehalten. Im feierlichen Eingang und Schluss von Ilmenau nähert er sich noch mehr der italienischen Form des Jambus, die weiblichen Ausgänge werden zahlreicher. In der Zueignung und in den Geheimnissen finden wir dann die typische Form, die der Endekasillabo bei Goethe behält: stumpfen und klingenden Ausgang, Vorliebe für die Cäsur nach der vierten Silbe (in der Zueignung öfter als in den Geheimnissen), und die leichtesten Fälle von versetzter Betonung an den unbedenklichsten Stellen, nämlich am Verseingang und unmittelbar hinter der Cäsur. Im Gegensatz zu Lessing und Schiller behält Goethes Jambus auch im Drama diesen lyrischen Charakter bei. Seine Verse bilden viel öfter ein Versganzes, und die Cäsur spielt bei ihm daher auch eine weit grössere Rolle. Die älteren Romantiker sind trotz ihrer genauen Kenntniss des italienischen Verses und trotz ihrer Vorliebe für Verskünsteleien über Heinse und Goethe nicht hinausgegangen: sie bauen meist weiblich ausgehende Verse, aber mit freier Cäsur und mit nur wenig beirrtem jambischem Rhythmus. Nur selten haben sie sich (Friedrich Schlegel und Fouquè) zu ihren Stanzen daktylisch schliessender (also zwölfsilbiger) Verse bedient:

*die erde grünt, die sonne lacht und klingender*
*ertönt der vöglein stimme laut, die flüssige.*
*ach kläng die meine schöner nur und singender,*
*dann sollte froh erwiedern jeder müssige.*

Erst Kannegiesser in seiner Uebersetzung der Divina commedia von Dante sagt sich vom Jambus los und sucht dem Original auch in der Vertheilung der Accente gerecht zu werden; er schiebt, wie man es nannte, andere Versfüsse ein. Theoretisch hat dann dei Valenti (1825) in einer Anleitung, wie die italienischen Verse zu sprechen und zu lesen seien, auf den freieren Rhythmus des Endekasillabo das Hauptgewicht gelegt, und unter diesem Gesichtspunkt schienen ihm die Verse in Wielands Oberon dem italienischen Vers näher zu kommen als die in Goethes Geheimnissen. Durch ihn angeregt, ist jetzt auch im Deutschen Gotthold für „absichtlichen und kunstvollen Wechsel in den Versfüssen“ eingetreten, denn beim deklamatorischen Vortrag grösserer Dichtungen halte der Zuhörer den monotonen Tonfall rein trochäischer oder rein jambischer Verse nicht aus. Er beruft sich ausdrücklich auf den theoretischen und praktischen Vorgang Wielands, aus dessen Gandalin er eine Strophe von freien (immer viertaktigen) Versen citiert; an Breitingers „Ekel der Homophonie“ und Herders Verurtheilung des eintönigen Scandierens knüpft er unbewusst an. Den Wechsel zehn- und elfsilbiger d. h. stumpfer und klingender Verse betrachtet er trotz Heinse und den Romantiken im Deutschen für unerlässlich, weil uns brauchbare weibliche Versschlüsse und klingende Reime fehlten. Die Einmischung dreisilbiger Versfüsse, wie in Wielands Epen, scheint ihm dem Charakter des romanischen Silbenmasses zu widersprechen; das kann aber nur heissen: wenn die Silben, wie bei Wieland, nicht sonst wieder erspart werden, denn ein Trochäus neben einem Jambus ergibt ja doch wieder eine doppelte Senkung. Die Anzahl der Hebungen will auch er gewahrt wissen. Auf die feste Stellung der Cäsur legt er keinen Werth. Es kommt ihm mehr auf Nachbildung des freien Rhythmus des italienischen Verses überhaupt als auf Nachahmung der strengen Grundform des Endekasillabo im besonderen an.

Auch Gotthold redet von Einschiebung anderer als jambischer Versfüsse und so sind auch bei ihm Fragen der Quantität und des Accentes mit einander vermischt. Scheidet man sie von einander, so gewahrt man bald, dass es sich kaum um grössere Freiheiten handelt, als sich unsere Dramatiker praktisch erlaubt haben; ich habe darum oben meine Beispiele auch aus Endekasillaben entlehnt. Versetzte Betonung kommt auch hier am häufigsten am Beginn des Verses vor und hinter der Cäsur; am wenigsten am Versende. Denn, da die zehnte Silbe den Accent haben muss, wäre ein Vers wie der folgende unmöglich: *des frevlers drohen fürchtet kein máchthaber,* man müsste *kein machtháber* lesen, aber auch dann wäre der Accent für die letzte Hebung zu schwach. Auch hier hat man ferner mit der Tonhöhe zu rechnen: in dem Vers *wohlthäten wird kein édles hérz vergéssen* liest man die erste Silbe *wohl-* höher, die zweite stärker, und so ist der jambische Rhythmus nicht beeinträchtigt. In dem folgenden Vers dagegen: *máncher trägt ándrer neid, ihr mítleid flieht er* haben wir einen Verseingang (´ ˘ – ´) genau wie in dem Schillerischen *ábgesetzt wird' ich;* auch hier verliert das Verbum *trägt* vor dem Accent seinen Ton ganz. In dem folgenden Beispiel stehen zwei fallende Versfüsse am Verseingang vor der Cäsur: *wie die áussaat,* | *so wird die érnte sein* (´ ˘ ´ –). Als Endekasillabo kann ein solcher Vers nicht gelten, weil der Accent in der Cäsur fehlt; hilft man aber durch Tonhöhe auf der ersten und dritten Silbe nach, so ist der jambische Rhythmus auf Kosten der natürlichen Betonung hergestellt, denn *die* verträgt keinen Accent *(wie díe aussáat).* Lese ich den folgenden Vers *dem récht widerstéhn* | *soll niemals der ménsch* so habe ich bloss vier Hebungen und das ist ohne Zwetfel die natürliche Betonung dieses misslungenen Verses; lese ich aber *dem récht widerstéhn* | *sóll niemáls der ménsch* (mit emphatischer Betonung des Wortes *niemáls),* dann habe ich fünf Accente, aber wegen der Cäsur nach der fünften Silbe keinen eigentlichen Endekasillabo. Ganz unmöglich aber ist zu lesen *dem récht* | *wìder|stéhn soll* | *niemáls* | *der ménsch;* so betrachtet Gotthold den Vers, indem er einen Trochäus und einen

Spondeus neben einander findet. Mit zwei fallenden Takten beginnt *beifall súche bei weisen, | nicht bei thóren.* Aber in allen diesen Fällen hat man es nicht mit eigentlichen Endekasillaben zu thun, sondern mit zehn- oder elfsilbigen Versen von freiem Rhythmus, wie sie uns unter den dramatischen Jamben auch oft genug begegnet sind. Man hat im Deutschen immer bloss eine Seite ins Auge gefasst: entweder den freien Rhythmus oder die strenge Regel. Endekasillaben von freiem Rhythmus, aber mit fester Stellung der Cäsur und mit festem Accent in der Cäsur und am Versende hat man nur instinktiv nach dem Gehör, nicht mit Absicht gedichtet. Die obigen Beispiele zeigen, dass die beabsichtigten Nachbildungen des freien Rhythmus der Endekasillaben meistens misslungen sind, weil die Cäsur nicht eingehalten ist. Freiheit in den Versfüssen und in der Cäsur führt zur völligen Aufhebung des Rhythmus.

Es wäre dringend zu wünschen, dass man die Schemata der fünffüssigen Jamben mit versetzter Betonung sammelte und einen Ueberblick über alle möglichen Accentstellungen gewährte. Man müsste dabei, bloss wegen ihres Einflusses auf den Accent, auch die Quantität der kritischen Silben verzeichnen und etwa durch Kommata andeuten, ob man es mit einsilbigen und isolierten Wörtern oder mit den Silben Eines Wortes zu thun hat. Um die Aufmerksamkeit nicht auf das Unwichtige abzulenken, würde es sich empfehlen die in Bezug auf die Quantität nicht in Betracht kommenden Silben durch × zu bezeichnen und schon beim ersten Ueberblick von der Betrachtung auszuschliessen. Eine andere Methode, die bloss den Accent berücksichtigt, wäre, die accentuierten Silben in Ziffern darzustellen, wie das oben mit dem italienischen Endekasillabo geschehen ist.

Die Schemata der oben behandelten Verse wären also etwa so darzustellen:

*wohlthäten | wird kein édles hêrz vergéssen*
– ˘ ˘ | x́ × x́ × x́ × x́ × oder 2. 4. 6. 8. 10.
*dem récht widerstéhn | sóll niemáls der ménsch*
× x́ ˘ ˘ –́, | x́ × x́ × x́ oder 2. 5. 6. 8. 10.
*beifall súche bei weisen, | nicht bei thóren*
–́ –, –́ ˘, ˘ x́ × | x́ × x́ × oder 1. 3. 6. 8. 10.

Im Verseingang können die folgenden Fälle von versetzter Betonung vorkommen:

1) ´ – ⏑ x́ x x́ x x́ x x́ (x) *rechnete sie den lieben knaben vor* (bei einsilbigen Wörtern –́, –, –, x́ x x́ x x́ x x́ *tret ich noch jetzt mit schauderndem gefühl;* oder –́ ⏑, –, x́ x x́ x x́ x x́ *nénne mich nicht* etc.); 2) –́ ⏑ – x́ x x́ x x́ x x́ (x) *abgesetzt wurd' ich, euer gnaden weiss;* 3) – ´ ⏑ x́ x x́ x x́ x x́ (x) oder –, –́ ⏑ x́ x x́ x x́ x x́ (x) d. h. mit einer stark zu betonenden oder gar isolierten Silbe in der ersten Senkung *(wohlthäten wird kein édles hérz vergéssen; halt, lében dénn um lében sei der preis).* In den beiden ersten Fällen haben wir 1. 4. 6. 8. 10; in dem dritten die regelmässige Folge der Accente 2. 4. 6. 8. 10. Den regelmässigen fünffüssigen Jambus kann man als einen zehn- oder elfsilbigen Vers bezeichnen, in dem die geraden Silben betont sind; sein einfachstes Schema ist x x́ x x́ x x́ x x́ x x́ (x).

## 2. DER TRIMETER.

(⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́)

Der Trimeter kommt bei den Griechen in dreifacher Verwendung vor: 1) als sog. jambischer Trimeter wurde er von Archilochos zu jambischen Spottgedichten verwendet; 2) als tragischer Trimeter in der Tragödie, wo an den ungeraden Stellen Spondeen gefordert werden; 3) als komischer Trimeter in der Komödie, wo sein Gang durch mannigfache Auflösungen der Längen in Kürzen sowie durch stellvertretende hüpfende Versfüsse (Daktylus, Anapäst, Tribrachys) beflügelt wird. Im Griechischen hat man es, wie der Name sagt und die Beschränkung der Spondeen auf gewisse Stellen des tragischen Trimeters erkennen lässt, mit drei Dipodien zu thun, die nach der herrschenden Ansicht (trotz der folgenden Länge?) den Ictus auf der zweiten Hebung, also steigenden Rhythmus gehabt haben sollen. Das Schema des tragischen Trimeters wäre also:

⏓ –́ ⏑ –̋ | ⏓ –́ ⏑ –̋ | ⏓ –́ ⏑ –̋

Aber schon im Lateinischen heisst derselbe Vers Senarius, Sechsfuss; er wird als aus sechs Füssen und nicht aus drei Dipodien bestehend betrachtet.

Auch im Deutschen fällt die regelmässige dipodische Gliederung weg, und mit ihr die Beschränkung der stellvertretenden Spondeen auf gewisse Stellen des Verses, welche ja keine andere Bedeutung hat, als dem Ictus an den geraden Stellen nicht etwa durch eine lange Senkung Schwierigkeiten zu bereiten. Da die Quantität auch hier bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung nicht in Betracht kommt, können so viel steigende Spondeen eingemischt werden, als das Tempo des Verses verträgt. Sie machen den Vers nur schwerfälliger und schwächen die Kraft der Accente, sind aber im deutschen Trimeter noch leichter zu ertragen als die steigenden Pyrrhichien, die nur nebentonige Arsen bieten und den Vers so leicht und flüchtig machen, dass Goethe ihnen in der Umarbeitung der Helena oft mit schweren Opfern aus dem Weg gegangen ist. Versetzte Betonung kommt im Trimeter weit seltener vor als im fünffüssigen Jambus; der steigende Rhythmus ist deutlicher ausgesprochen. Höchstens am Verseingang kommt sie häufiger vor; aber auch hier sind die Fälle zahlreicher, wo eine hochbetonte oder isolierte Silbe bloss durch Tonhöhe herausgehoben wird: *schweig! dénn | die wórte, die du sprichst, sind mir verhásst.* In der Mitte des Verses findet sich versetzte Betonung, durch die unentschiedene Verwendung eines französischen Wortes verursacht, bei Schiller: *daheím noch án der Savérn | blühendém gestád.* Wie hier der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung aufgehoben ist und nur die Taktdauer (*-vern* gedehnt und die Cäsur eingehalten) den Rhythmus möglich macht, so ist das auch der Fall, wenn in deutschen Trimetern Anapäste an Stelle der Jamben traten. Hier steht mir ein schlagendes Beispiel aus Goethes Helena zu Gebot. Den Vers *der rückkehr mit den tápferstèn der krieger sich* hat Goethe wegen der schwachen nebentonigen Hebung später so zu verbessern geglaubt: *der rückkehr mit den tápfersten seiner krieger sich;* man sage sich aber die beiden Verse nur etliche Mal laut hinter einander vor, und man wird hören, dass die Verbesserung eine Verschlechterung ist: *tapfersten* ist zu lang zwischen *mit den* und dem ganz wenig betonten *seiner,* man kann es nicht rasch genug herausbringen, und

je kürzer es gebracht wird, um so übler klingt es: *tapfrsten*. Das Wort enthält zu viele Konsonanten und stört die Taktdauer.

Die Integrität des Verses kann im deutschen Trimeter bloss durch einen Redeabschnitt hergestellt werden, der eine rhythmische Pause ermöglicht; denn eine Veränderung des Rhythmus ist nicht wie im Griechischen gegeben, wo die Dipodie zugleich mit dem Versschluss ihr Ende erreicht. Starkes Enjambement muss also im deutschen Trimeter als anomal bezeichnet werden. Noch mehr als im fünffüssigen Jambus sollten ferner die schwachen Hebungen im Versschluss vermieden werden, also Nebenaccente oder gar unbetonte Silben wie etwa *ich sie* ‖ *ohnmächtig hinsank;* aber gerade an diesen Stellen hat Goethe Formen wie *leuchtete, opfernde, hinderte* sogar in der späteren Umarbeitung der Helena geduldet, während er sonst die steigenden Pyrrhichien abzuschaffen sorgfältig bemüht war.

Da der Versschluss im Trimeter rhythmisch so wenig sicher gestellt ist, gewinnt die Cäsur eine erhöhte Bedeutung. Sie steht am häufigsten nach der fünften Silbe (Penthemimeres): *das band des irrthums* | *nahm von uns allmächtge hand;* oder nach der siebenten Silbe (Hephthemimeres): *durch falsche weissagungen* | *undankbar betrog.* Weniger gut schon, wenn der Vers in drei gleiche Theile abgetheilt wird; bei den Griechen macht die dipodische Gliederung solche Cäsuren erträglich, bei uns zerfällt hier der Rhythmus in Stücke, wenn nicht zufällig stärkere und schwächere Accente wechseln, wie in dem folgenden Schillerischen Trimeter: *dem schlächtengòtt* | *verhängnissvòll* | *entgégenführt.* Am meisten zu vermeiden ist die Cäsur nach der sechsten Silbe in der Mitte des Verses, die den Trimeter in zwei gleiche Stücke, also in zwei Kolen, theilt, die nur durch den Sinn zusammen gehalten werden. Ein solcher Vers fiele mit dem Alexandriner zusammen; aber bei diesem ist der Versschluss durch den Reim und durch den regelmässig wiederkehrenden klingenden Ausgang deutlicher markiert, während bei dem Trimeter Cäsur und Versende nicht zu unterscheiden sind.

Ganz vermeiden konnte man auch diese Cäsur nicht, aber sie kommt doch im Ganzen selten vor.

Die ersten Versuche mit dem tragischen Trimeter hat in Deutschland J. E. Schlegel, vielleicht auf Anregung des Leipziger Philologen Christ, angestellt: in dem Probestück einer Uebersetzung von Aristophanes' Plutus, in dem Lustspiel „Die entführte Dose" und in der Tragikomödie „Der Gärtnerkönig". Ramler hat ihn dann (1757) als unvergleichlich zum Gespräch empfohlen; er gestattet aber im dritten und im fünften Fusse Anapäste als Auflösungen der antiken Längen und will nur im ersten und im letzten Fuss den Charakter des Verses durch Spondeen gewahrt missen. Seit 1773 hat ihn Ramler in dramatischen Kleinigkeiten, wie Kephalus und Prokris, auf diese Weise verwendet. Lessing überlegte lange mit Ramler, ob er nicht für den Nathan den Trimeter wählen sollte. Später nähert sich Wieland in den idealen Scenen seiner Pandora (1779) dem antiken Trimeter; durch sein von den Klassikern hochgeschätztes Stück hat er sicher auch auf Goethe und Schiller gewirkt.

Die ältesten Goethischen Trimeter sind kürzlich in den Fragmenten zum Befreiten Prometheus ans Licht getreten und es scheint, dass Goethe durch Humboldt darauf geführt wurde, der ihm einen Aufsatz über den Trimeter zuschickte. Goethes Trimeter gehören zwei Perioden an, die mit den Jahren 1800—1808 und 1825—1830 bezeichnet sind. (I) In den 182 Versen der ältesten Helenascenen (1800) ist zwar die Cäsur nach dem dritten Fuss meistens vermieden, aber ein Fünffüssler und zwei Siebenfüssler sind unter die Trimeter gemischt, die durchaus jambischen Charakter haben. In Paläophron und Neoterpe ist der Vers bei der Eile der Arbeit ziemlich nachlässig behandet: ausser einem Siebenfüssler kommen viele Fünffüssler, einmal sogar drei nach einander, vor. In Was wir bringen (1802) gestattet sich der Dichter mit derselben Sorglosigkeit nicht bloss zwei Siebenfüssler nach einander, sondern sogar einen weiblichen Ausgang. Nach dem korrekteren Prolog vom 25. September tritt eine längere Pause in Goethes Dichtung ein; als er wieder zu ihr zurückkehrt, greift er im Vorspiel und in der Pandora von

1807 sogleich den Trimeter wieder auf, den er nun mit mehr Freiheit oder, wenn man will, mit genauerem Anschluss an den antiken Vers behandelte. Er gestattet sich Anapäste anstatt der Jamben, ja es kommt sogar eine dreisilbige Senkung vor: *von fülle zu entbéhren, von entbéhren zu verdruss.* Diese zweisilbigen Senkungen sind indessen nicht an bestimmte Stellen gebunden und daher kaum mit den Auflösungen der Längen in Kürzen im komischen Trimeter der Griechen zusammen zu stellen. (II) Erst im hohen Alter ist Goethe dann zur Vollendung der Helena gelangt, und auch sonst hat er im zweiten Theil des Faust (Fausts Monolog zu Anfang des IV. Aktes, Rede des Erichthon zu Beginn der Klassischen Walpurgisnacht) Trimeter angewendet, denen er durch noch häufigere Verwendung des Anapästs eine grössere Lebendigkeit und mehr Abwechslung zu geben suchte.

Durch Goethes Helena ist auch Schiller bestimmt worden, den Trimeter episodisch in der Jungfrau von Orleans zur Anwendung zu bringen. Er fand den Vers so schön und so wohlthuend, dass es ihm schwer fiel, zu den lahmen Fünffüsslern zurückzukehren; Schwierigkeiten bereitete ihm nur die Cäsur, die er meistens nach der fünften Silbe anbringt. Bei ihm findet man zuerst, vor Goethe, besonders am Versanfang Anapäste eingestreut, und wie bei Goethe etliche Siebenfüssler. Die schöne Rede des Don Cesar in der Braut von Messina: *das recht des herrschers üb' ich aus zum letzten mal* enthält zwar auch zwei Fünffüssler, ist aber namentlich in Bezug auf die Cäsuren tadellos gebaut.

In genauerer Anlehnung an die antiken Trimeter haben sich dann sowohl die Romantiker (W. Schlegel im Jon, Fr. Schlegel im Alarkos, Tieck in den Dramen) als ihr Gegenfüssler Voss (in den Mythologischen Briefen) dieses Versmasses bedient, in dem Platen seine Meisterschaft zeigte (Verhängnissvolle Gabel, Romantischer Oedipus, Mathilde von Valois). Hatte früher Stolberg den Sophokles in fünffüssigen Jamben übersetzt, so beginnt seit Platen die Periode der Tragikerübersetzungen in Trimetern, bis dann in neuester Zeit Jordan und Wilbrandt wieder zum fünffüssigen Jambus zurückgekehrt sind.

Die drei Gattungen des griechischen Trimeters hat W. Schlegel in den folgenden künstlichen Versen nachahmend charakterisiert:

*wie rasche pfeile sandte mich Archilochos,*
*vermischt mit fremden versen, doch im reinsten maas,*
*im rhythmenwechsel meldend seines muthes sturm.*
*hoch trat und fest auf dein kothurngang, Aeschylos;*
*grossart'gen nachdruck schafften doppellängen mir,*
*sammt angeschwellten wörterpomps erhöhungen.*
*fröhlicheren festtanz lehrte drauf Aristophanes*
*labyrinthischeren, die verlarvte schaar anführend ihm,*
*hin gaukl' ich zierlich in der beflügelten füsschen eil.*

Es ist oft die Frage aufgeworfen worden, ob nicht der Trimeter der eigentliche Vers für das tragische Drama wäre? Er besitze mehr Mannigfaltigkeit und eine grössere Würde als der fünffüssige Jambus. Das doppelte, sich gegenseitig durchschlingende und durchkreuzende Ebenmass der gleichen Fusszahl und der zu drei geordneten Dipodien gebe ihm ruhige Kraft und innere Geschmeidigkeit. Jeder Vers sei ein organisch gebildetes Ganze, das sich zwar bequem mit dem folgenden vermähle, aber doch kräftig genug in sich selbst sei. Die fünffüssigen Jamben dagegen seien durch die ungleiche Behandlung der Fusszahl und den Mangel eines jeden weiteren Regulativs unruhig, rastlos fortschreitend, in sich unbefriedigt. . . Damit hat ein Verehrer der Antike (Hertzberg) den Trimeter zu empfehlen gesucht.

Aber die Vorzüge, die er dem Trimeter nachrühmt, kommen bloss bei dem griechischen Vers zur Geltung. Denn die dipodische Gliederung macht sich wohl ab und zu auch im Deutschen bemerkbar, wie ja auch in der natürlichen Betonung des deutschen Satzes stärkere und schwächere Accente mit einander abwechseln, aber sie regelmässig durchzuführen hat, so viel ich sehe, niemand versucht oder erreicht. Da unsere Icten nicht einfach mit dem Rhythmus gegeben sind, sondern mit im Satze stärker betonten Silben zusammenfallen müssen, ist die Schwierigkeit der dipodischen Gliederung in umfänglicheren Dichtungen zu gross, und noch grösser bei sechs Takten als bei vier Takten. Dazu kommt ferner, dass der Trimeter zur Breitspurigkeit verleitet, denn, da man instinktiv

immer nach einem stärkeren oder schwächeren Sinnesabschnitt an dem rhythmisch nicht gekennzeichneten Ende des Verses streben wird, so muss der Versschluss mit dem Schluss des Satzes oder eines Satzabschnittes zusammentreffen: sowohl unser einfacher Satz als unsere Satztheile aber fügen sich nicht in das Mass von zwölf Silben, bezw. 5 + 7 Silben, sie sind entweder länger oder kürzer und man muss durch Einschiebung von Silben oder Wörtern, die für den Sinn gleichgültig sind, nachhelfen. Anstatt *seid mir gegrüsst, der ehrnen pforte flügel ihr* würde Goethe im jambischen Fünffüssler eben so gut gesagt haben: *seid mir gegrüsst, der ehrnen pforte flügel;* anstatt des fast linkischen *mich aber dort ein (!) räuber griff, der (!) phrygische* würde er besser gesagt haben *mich aber dort der phrygsche räuber griff;* anstatt *komm' ich als gattin? komm' ich eine (!) königin? || komm' ich ein opfer für der fürsten bittern schmerz?* würde er gesagt haben: *komm' ich als gattin oder königin? || als opfer für der fürsten bittern schmerz?* Ich bin nicht unempfindlich gegen die Schönheiten des getragenen Verses und der pathetischen Sprache, aber man muss sich solche Fälle vor Augen halten, um den Unterschied der Versmasse zu erkennen: immer und überall, durch ein ganzes Drama hindurch, wäre eine solche Verbreiterung des Ausdruckes wohl keinem erwünscht. Dazu kommt dann noch, dass der Trimeter zu einer unnatürlichen Wortfolge verleitet. Unsere Klassiker, Goethe voran, haben bekanntlich auf dem Weimarischen Theater damals gern „obligate Silbenmasse" sprechen gehört; sie räumten dem Rhythmus ein grösseres Recht ein, als wir heute zugeben würden. Die rhythmische Pause, durch die allein der Trimeter im Deutschen als ein Vers empfunden wird und nicht als eine blosse Folge bis zum Sinnesabschnitt fortlaufender jambischer Takte, muss durch den Sinn möglich werden; der Sinn muss eine nach je sechs Takten regelmässig wiederkehrende Pause gestatten. Goethe und Schiller aber, auch die Romantiker setzten diese Pause ein für allemal voraus, sie war für sie mit dem Versschema gegeben Im instinktiven Gefühl, sie zu erleichtern, haben sie nun die Wortfolge auf eine nur in den antiken Sprachen mögliche Weise variirt;

denn durch Umstellung wird, wie wir wissen, auch das Gefühl für die Zusammengehörigkeit der Wörter untergraben und eine freiere Abtrennung möglich. In den folgenden Versen aus der Helena von 1800 gehören die gesperrten Wörter zusammen:

*die vom phrygischen gefild u m h e r*
*auf straubig hohem rücken, mit Poseidons gunst*
*und Euros kraft, an heimisches gestade t r u g . . .*
*dort unten f r e u e t nun der könig Menelas*
*der rückkehr mit den tapfersten der krieger s i c h . . .*

Ebenso bei Schiller:

*im sichern vaterhause, wo d i e mutter mir*
*zurückblieb u n d d i e h o l d e s ü s s e braut . . .*
*aus brandes flammen, düster leuchtend, h e b t s i e s i c h,*
*wie aus der hölle rachen, ein gespenst der nacht,*
*h e r v o r.*

Ich weiss recht gut, dass dem Dichter das Recht einer freieren Wortfolge zusteht und dass gerade solche Umstellungen an pathetischen und leidenschaftlichen Stellen die stärkste Wirkung thun. Aber ein Versmass, das den Dichter auf Schritt und Tritt, auch im ruhigen Dialog, zu gewaltsamen Abweichungen von der Wortfolge verleitet, ist für das moderne Drama gewiss nicht das geeignetste. An besonders pathetischen Stellen, wo auch die Sprache faltenreicher wird, kann es seine Wirkung thun; im lebhaften Dialog ist es unmöglich, weil wir unsere Dramen nicht wie die Griechen taktierend vortragen. Und so ist es denn auch im Deutschen immer bei der episodischen Verwendung des Trimeter geblieben; ich kenne nur Ein deutsches Originaldrama, allerdings eine Trilogie, das ganz in Trimetern geschrieben ist: Märkers Alexandrea (1857).

Was man dagegen dem fünffüssigen Jambus zum Vorwurf macht, die Unruhe und Unsicherheit des Rhythmus, das gereicht, recht verstanden, zu seiner Empfehlung: denn man hat diesen unruhigen und unsicheren Rhythmus eben nur dort beobachtet, wo der Dichter ihn geflissentlich gesucht hat, wo also der Vers den auf einen freieren Rhythmus zielenden Absichten des Dichters entgegenkam. Sonst steht der fünffüssige Jambus, wenn er seine ganze rhythmische

Kraft entfaltet, dem Trimeter an Würde und Feierlichkeit nur um wenig nach und er übertrifft ihn weit an Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit. Denn der Trimeter endet stets männlich, der fünffüssige Jambus kann bald männlich, bald weiblich ausgehen. Der Trimeter bildet immer einen ganzen Vers, der Jambus kann sich in rhythmische Abschnitte von ungleicher Länge auflösen und sofort wieder in seiner Integrität herstellen. Die Cäsur ist im Trimeter fast immer weiblich und in den meisten Fällen auf zwei Stellen (5. und 7. Silbe) beschränkt; der Jambus gestattet die grösste Mannigfaltigkeit männlicher und weiblicher Cäsuren, ja er kann auch ab und zu ohne Cäsur bestehen, während man einen sechstaktigen Vers ohne Cäsur kaum in einem Athem aushalten wird. Endlich ist die Accentversetzung im Trimeter gerade wegen des festeren Rhythmus weit weniger möglich als im Jambus. Gerade so nun, wie sich die Sprache und der Stil der modernen Tragödie von dem der Alten dadurch unterscheidet, dass bei ihnen der Kothurn ein gewisses Gleichmass zu Stande bringt, während in dem modernen Drama sich die Sprache von konversationellen Wendungen bis zum Pathos erhebt, gerade so muss auch unser Versmass sich allen den mannigfaltigen Wendungen des Dialogs und den pathetischen Stellen anschmiegen.

### 3. DER ALEXANDRINER.

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑).

Der Alexandriner stammt aus dem Französischen. Dort ist er ein Vers von 12 oder (bei klingendem Ausgang) von 13 Silben, mit Accent auf der sechsten und auf der zwölften Silbe d. h. in der Cäsur und am Versschluss. Alle übrigen Silben können betont oder unbetont sein: der französische Vers hat also keinen ausgesprochen steigenden oder fallenden Rhythmus, er ist von der grössten Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit. Neben der männlichen Cäsur war im Altfranzösischen auch eine weibliche möglich. Im modernen Alexandriner unterscheidet sich der Versschluss von der Cäsur bloss durch den Reim, oft auch durch den klingenden Ausgang. Meistens aber verbinden sich zwei abwechselnd männlich und

weiblich reimende Paare zu einer Strophe, dem Quartrain (Viervers) oder Couplet.

Der Alexandriner stammt aus dem zwölften Jahrhundert. Es ist nicht sicher, ob er seinen Namen von Gedichten aus dem Sagenkreise Alexanders des Grossen oder von einem Dichter Alexander erhalten hat, der ihn zuerst anwendete. Jodelle mischte zuerst episodische Alexandriner unter die vers communs des Trauerspiels ein, etwa wie Schiller die Trimeter unter die fünffüssigen Jamben. Bald aber riss der Alexandriner im Drama die Herrschaft an sich und er wurde der Lieblingsvers der Franzosen in allen Dichtungsgattungen. Seine zweischenkliche, antithetische Natur entspricht der Vorliebe der französischen Dichter für geistreiche Vergleiche und witzige Unterscheidungen. Schiller hat in dem Briefwechsel mit Goethe diese antithetische Natur des Alexandriners namentlich im Drama beobachtet: Charaktere, Gesinnungen, Betragen der Personen, kurz alles stelle sich unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen des Tänzers leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und der Gedanken. Das ist eine der glücklichsten Beobachtungen, die wir über den Einfluss eines Versmasses auf den Stil haben und sie ist neuerdings durch Rentsch in seiner Monographie über J. E. Schlegel in sehr verständiger Weise ausgeführt werden.

Im Deutschen finden wir Alexandriner seit dem Ausgang des XVI. Jahrhunderts, aber erst durch Opitz ist dieser Vers der herrschende in allen Gattungen geworden. Durch Opitz, der auch hier den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung begründete, ist der streng jambische Rhythmus Gesetz geworden, der dem Alexandriner jede Freiheit raubt und seine Eintönigkeit verschuldet. Opitz verlangt ferner Uebergreifen des Sinnes von einem Vers in den andern, er gestattet also das Enjambement. Nach seiner verschiedenen Verwendung unterscheidet man: 1) den heroischen Alexandriner, in Vierzeilen mit der Reimstellung *aabb* (*a* klingend, *b* stumpf), der den Hexameter vertritt; und 2) den elegischen Alexandriner, in Vierzeilen mit der Reimstellung *abab* (*a* klingend, *b* stumpf), der in den elegischen Dichtungen und

Die Hauptaccente (Icten) im Alexandriner sollen auf die sechste und auf die zwölfte Silbe fallen; die gewöhnlichen Arsen auf die übrigen geraden Silben, wie es der regelmässige jambische Rhythmus verlangt. Eine nebentonige Silbe auf geschwächtes *-è* ist in der Cäsur immer bedenklich. Bei Lessing kommen Vershälften wie diese *ward blàss und zitterté* zwar vor, aber im ganzen selten; eher noch mit konsonantischem Abschluss, der als stärker gilt: *staúnendèn, stérblichèr.* Bei Goethe dagegen steht auch das nebentonige *-è*, namentlich wenn ein Konsonant folgt, ganz unbedenklich in Cäsur, wofern nur der jambische Rhythmus deutlich ausgeprägt ist. Denn so gut wie bei den fünffüssigen Jamben finden wir auch hier Verse, die als silbenzählend im Sinn des französischen Alexandriners betrachtet werden müssen; und wie der französische Vers trotz freierer Bewegung Neigung zum jambischen Rhythmus verräth, so strebt der deutsche über die strenge Regel zur Freiheit des romanischen Verses hin. Wir finden Verse, in denen bei richtigem Vortrag die schwächeren Accente zum Theil auf den ungeraden Silben stehen, während die Icten in der Cäsur und im Versschluss dafür um so fester hervortreten. Namentlich Goethe, der auch französische Alexandriner zu lesen und zu machen liebte, hat die Eintönigkeit des deutschen Verses dadurch auf das glücklichste überwunden: *wírft er mir étwas vór, | fängt er án, mích zu plágen;* oder der Halbvers: *es ist nichts, wás ihm féhle.*

Die Integrität des Verses muss im Alexandriner um so besser beachtet werden, je weniger Cäsur und Versschluss sich von einander unterscheiden; am meisten also bei fortlaufenden stumpfen Reimpaaren. Enjambement ist am leichtesten zu ertragen bei strophischer Gliederung, hier wird es von Opitz sogar verlangt. Am sichersten ist der Versschluss dort durch den Rhythmus gekennzeichnet, wo sich abwechselnd klingende und stumpfe Verse zu einer Strophe verbinden. Die Franzosen gestatten Enjambement nur, um Spannung zu erregen oder eine Unterbrechung anzudeuten, also in Fällen, wo auch in der natürlichen Rede eine Pause gemacht wird und von Enjambement streng genommen nicht die Rede sein kann.

Seine eigentliche Signatur erhält der Alexandriner durch

die Cäsur, die im Französischen immer auf die sechste betonte Silbe fällt, also Versabschnitt, nicht Verseinschnitt ist. Wird diese Cäsur nicht beachtet, wie z. B. bei Freiligrath, so hat man es nicht mehr mit eigentlichen Alexandrinern nach französischem Muster zu thun, sondern mit sechsfüssigen Jamben, die durch abwechselnde Verseinschnitte eine verschiedene Gliederung erhalten können, d. h. mit gereimten Trimetern. Auf Missverständniss des französischen Verses, dessen Cäsur immer stumpf ist, beruhen auch die im XVIII. Jahrhundert bei E. Kleist, Ewald, Göckingk, Dusch u. a. beliebten Alexandriner mit weiblicher Cäsur, die sich wiederum mit dem modernen Nibelungenvers berühren. Es kommt nämlich im Französischen vor, dass ein zweisilbiges Wort in der Cäsur steht, das aber einsilbig gesprochen wird, weil Elision stattfindet. Solche Verse haben den ersten Anstoss zur Bildung deutscher Alexandriner mit weiblicher Cäsur gegeben, die dann aus dem Bedürfniss die Monotonie des Verses einerseits durch den Wechsel stumpfer und klingender Cäsuren und andererseits durch die Abwechslung zwischen klingenden (stumpfen) Cäsuren und stumpfen (klingenden) Versschlüssen aufgegriffen wurden: *wie zärtlich klagt der vogel | und ladet durch den hain.*

Die sichere Einhaltung der stumpfen Cäsur begegnet im Deutschen grossen Schwierigkeiten. Es soll in der Mitte des Verses eine rhythmische Pause entstehen; es sollen aber auch die beiden Vershälften durch den Sinn eng mit einander verbunden sein und als ein Ganzes empfunden werden. Die rhythmische Pause wird aber wieder nur durch den Sinn möglich gemacht: der Sinn soll also auf der einen Seite die Trennung ermöglichen, auf der andern Seite den Zusammenhang befördern. Das ist möglich, wenn zwei Sätze oder Satzglieder parallel neben einander oder antithetisch gegen einander über stehen, dann sind sie zwei Hälften und doch ein Ganzes: *wirft er mir etwas vor, fängt er an, mich zu plagen; ich bin im denken wohl, im handeln nicht geübt.* Daher die antithetische, zweischenklige Natur des Alexandriners. Darum stehen sich namentlich im Goethischen Alexandriner Rede und Antwort gleichgegliedert nicht bloss

Die Hauptaccente (Ictus) im Alexandriner sollen auf die sechste und auf die zwölfte Silbe fallen; die gewöhnlichen Arsen auf die übrigen geraden Silben, wie es der regelmässige jambische Rhythmus verlangt. Eine nebentonige Silbe auf geschwächtes *-è* ist in der Cäsur immer bedenklich. Bei Lessing kommen Vershälften wie diese *ward blàss und zitterté* zwar vor, aber im ganzen selten; eher noch mit konsonantischem Abschluss, der als stärker gilt: *staúnendèn, stérblichèr*. Bei Goethe dagegen steht auch das nebentonige *-è*, namentlich wenn ein Konsonant folgt, ganz unbedenklich in Cäsur, wofern nur der jambische Rhythmus deutlich ausgeprägt ist. Denn so gut wie bei den fünffüssigen Jamben finden wir auch hier Verse, die als silbenzählend im Sinn des französischen Alexandriners betrachtet werden müssen; und wie der französische Vers trotz freierer Bewegung Neigung zum jambischen Rhythmus verräth, so strebt der deutsche über die strenge Regel zur Freiheit des romanischen Verses hin. Wir finden Verse, in denen bei richtigem Vortrag die schwächeren Accente zum Theil auf den ungeraden Silben stehen, während die Icten in der Cäsur und im Versschluss dafür um so fester hervortreten. Namentlich Goethe, der auch französische Alexandriner zu lesen und zu machen liebte, hat die Eintönigkeit des deutschen Verses dadurch auf das glücklichste überwunden: *wírft er mir étwas vór, | fängt er án, mich zu plágen;* oder der Halbvers: *es ist nichts, wás ihm féhle.*

Die Integrität des Verses muss im Alexandriner um so besser beachtet werden, je weniger Cäsur und Versschluss sich von einander unterscheiden; am meisten also bei fortlaufenden stumpfen Reimpaaren. Enjambement ist am leichtesten zu ertragen bei strophischer Gliederung, hier wird es von Opitz sogar verlangt. Am sichersten ist der Versschluss dort durch den Rhythmus gekennzeichnet, wo sich abwechselnd klingende und stumpfe Verse zu einer Strophe verbinden. Die Franzosen gestatten Enjambement nur, um Spannung zu erregen oder eine Unterbrechung anzudeuten, also in Fällen, wo auch in der natürlichen Rede eine Pause gemacht wird und von Enjambement streng genommen nicht die Rede sein kann.

Seine eigentliche Signatur erhält der Alexandriner durch

die Cäsur, die im Französischen immer auf die sechste betonte Silbe fällt, also Versabschnitt, nicht Verseinschnitt ist. Wird diese Cäsur nicht beachtet, wie z. B. bei Freiligrath, so hat man es nicht mehr mit eigentlichen Alexandrinern nach französischem Muster zu thun, sondern mit sechsfüssigen Jamben, die durch abwechselnde Verseinschnitte eine verschiedene Gliederung erhalten können, d. h. mit gereimten Trimetern. Auf Missverständniss des französischen Verses, dessen Cäsur immer stumpf ist, beruhen auch die im XVIII. Jahrhundert bei E. Kleist, Ewald, Göckingk, Dusch u. a. beliebten Alexandriner mit weiblicher Cäsur, die sich wiederum mit dem modernen Nibelungenvers berühren. Es kommt nämlich im Französischen vor, dass ein zweisilbiges Wort in der Cäsur steht, das aber einsilbig gesprochen wird, weil Elision stattfindet. Solche Verse haben den ersten Anstoss zur Bildung deutscher Alexandriner mit weiblicher Cäsur gegeben, die dann aus dem Bedürfniss die Monotonie des Verses einerseits durch den Wechsel stumpfer und klingender Cäsuren und andererseits durch die Abwechslung zwischen klingenden (stumpfen) Cäsuren und stumpfen (klingenden) Versschlüssen aufgegriffen wurden: *wie zärtlich klagt der vogel | und ladet durch den hain.*

Die sichere Einhaltung der stumpfen Cäsur begegnet im Deutschen grossen Schwierigkeiten. Es soll in der Mitte des Verses eine rhythmische Pause entstehen; es sollen aber auch die beiden Vershälften durch den Sinn eng mit einander verbunden sein und als ein Ganzes empfunden werden. Die rhythmische Pause wird aber wieder nur durch den Sinn möglich gemacht: der Sinn soll also auf der einen Seite die Trennung ermöglichen, auf der andern Seite den Zusammenhang befördern. Das ist möglich, wenn zwei Sätze oder Satzglieder parallel neben einander oder antithetisch gegen einander über stehen, dann sind sie zwei Hälften und doch ein Ganzes: *wirft er mir etwas vor, fängt er an, mich zu plagen; ich bin im denken wohl, im handeln nicht geübt.* Daher die antithetische, zweischenklige Natur des Alexandriners. Darum stehen sich namentlich im Goethischen Alexandriner Rede und Antwort gleichgegliedert nicht bloss

in zwei durch den Reim verbundenen Versen, sondern auch in den beiden Vershälften gegenüber. Soll aber der ganze Vers nicht einen zweigliedrigen Satz bilden, dann ist Noth an Mann. Man wird entweder die Cäsur überspringen, wie es Freiligrath thut, und den rhythmischen Charakter des Versmasses preisgeben; oder man wird den Vers rhythmisch vortragen, die Pause dem Sinne zum Trotz einhalten.

Im Französischen, wo die Alexandriner sehr pathetisch vorgetragen werden, ist das letztere der Fall, obwohl die Dinge hier wesentlich einfacher liegen als im Deutschen. Denn bei der freien Stellung der Accente sind die beiden Vershälften dort nicht so uniform als bei uns, wo hüben und drüben je drei Jamben stehen. Dennoch gestatten sich die Franzosen Trennung des Subjekts (ausser dem pronominalen) von dem Prädikat; des Verbums von den durch ihn regierten Substantiven; des Adjektivs oder des Particips von dem Substantiv. Dass der Artikel von dem Substantiv nicht getrennt werden kann, ist auch im Deutschen beobachtet; Lessing und Goethe aber trennen sogar das pronominale Subjekt von dem Prädikat. Hülfszeitwörter sind im Französischen nicht erlaubt; bei Lessing und Goethe kommen sie häufig vor. Einsilbige Präpositionen vermeidet auch Lessing an dieser Stelle; aber Konjunktionen und andere einsilbige Partikeln findet man bei Goethe häufig genug in der Cäsur, sogar *zu* wird von dem Infinitiv getrennt. Man sieht, dass Lessing und Goethe hier Freiligrath vorgearbeitet haben, denn an eine rhythmische Pause ist in einem Verse wie diesem nicht zu denken: *wer hat dir denn was zu | erlauben? geh und rede.* Es kommen aber freilich auch Fälle vor, in denen die Cäsur deutlich ausgeprägt, aber um eine Silbe verlegt ist. Der Goethische Vers *wie lange liebst du mich schon, ohne mich zu kennen* ist gewiss ein anomaler Alexandriner; aber rhythmisch und metrisch ganz untadelhaft wenn ich mit Cäsur nach der siebenten Silbe, mit doppelter Senkung vor der Cäsur und mit fehlendem Auftakt nach der Cäsur lese: *wie lánge liebst du mich schón, | óhne mích zu kénnen*, wobei natürlich die Taktdauer eingehalten und *du mich*, wie in der natürlichen Betonung, möglichst verkürzt wird. Im XVII.

Jahrhundert dagegen wird die Cäsur strenge beobachtet und bloss aus Nachlässigkeit übersehen; wenn sie hier in zahlreichen Fällen zwischen die natürlichen Bestandtheile eines Kompositums gelegt wird, so dürfen wir annehmen, dass sie dem Sinne zum Trotz beobachtet wurde.

Ausser der Cäsur kommen im Französischen noch schwächere Coupes (Verseinschnitte) vor, manchmal sogar mehrere in einem Vers. Am liebsten nach der zweiten, dritten oder vierten Silbe in der ersten, nach der siebenten oder achten Silbe in der zweiten Vershälfte. Solche Einschnitte machen den Vers gegliederter, lebhafter, bewegter, und darum ausdrucksfähiger, besonders für das Drama. Die Vertheilung des Verses zwischen mehreren Sprechern oder der Uebergang von einer Scene zur andern verbindet sich damit. Auch nach dem ersten Fuss kommt bei Fragewörtern, Aufforderungen, Befehlen, Interjektionen, Anreden u. s. w. ein solcher Einschnitt im Verein mit hochgesprochenen Silben vor: *was? ist es nicht genúg* |.

Immer aber strebt der Alexandriner zu symmetrischer Gliederung. Zwei gleiche Vershälften bilden ein Ganzes und zwei solche Ganze werden wieder durch den Reim zu einem Verspaar verbunden, das also aus gleichen Hälften und Vierteln besteht. Zwei Reimpaare, aus gleichen Hälften, Vierteln und Achteln bestehend, verbinden sich zu einer Strophe (Couplet, Quartrain). Der Wechsel weiblicher und männlicher Reime wird in der alexandrinischen Vierzeile von Goethe nicht immer mehr eingehalten; in (allerdings seltneren) Fällen folgen auch vier männliche Verse auf einander. Oft schliessen sich wieder mehrere Vierzeilen oder Reimpaare in grösseren oder kleineren Abschnitten zusammen; es hängt dann von der mehr oder weniger kunstvollen Zusammenstellung ab, ob sie als ein rhythmisches Ganze empfunden werden oder ob sie blosse Sinnesabschnitte bedeuten.

### 4. DER CHOLIAMBUS.

Tritt in einem antiken Trimeter an die Stelle des letzten Jambus ein Trochäus, so entsteht ein Choliambus oder

ein Hinkvers (*σκάζων*, claudus). Aus dem Griechischen sind noch neuerdings solche Verse in Papyrusfunden ans Licht getreten. Dort üben sie eine drastische Wirkung; denn während man erwartet im steigenden Rhythmus fortzufahren, schlägt der Vers kurz vor dem Schluss, also gerade an der Stelle wo sich sonst der intentionierte Rhythmus am reinsten herstellt, in den entgegengesetzten um. Das Schema des griechischen Choliambus ist:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑

Wilhelm Schlegel hat auch diesen Vers in einem Spottgedicht auf die Kunstrichter nachahmend zu charakterieren versucht. Aber dieser Nachahmung stehen im Deutschen unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Denn wenn der Choliambus wirklich drastisch wirken soll, so müssen die zwei Accente wie Schlag und Gegenschlag mit gleicher Stärke auf einanderfolgen. Das ist im Griechischen bei der Freiheit des Versaccentes ohne Schwierigkeit möglich, nicht aber im Deutschen, wo der Versaccent mit dem Wortaccent zusammenfällt. Hier sind drei Fälle möglich. Erstens: die beiden Accente sind durch eine Pause getrennt und gleich stark; mit solchen im Satze gleich stark betonten Wörtern ist der Choliambus allein zu Stande zu bringen (´ | ´ ⏑):

*wo die kritik hinkt, muss ja auch der vérs | láhm sein.*

Zweitens: der erste Accent ist der schwächere, dann wird er durch den folgenden noch mehr herabgedrückt und kommt im Vers gar nicht zur Geltung (- | ´ ⏑):

*dem sollte man's mit scharfem richterschwert ábhaun,*

so lautet der natürliche Rhythmus dieses Verses, denn die Silbe *schwert* hat nicht einmal Nebenaccent. Gesetzt aber auch, dass man sie aus rhythmischen Gründen betonen wollte, dann würde man doch wieder lesen: *richterschwért abháun* (wie *früh aufstéhn*), und auch also würde sich kein Choliambus ergeben. Drittens: der schwächere Accent folgt nach den stärkeren:

*der Chóliambe scheint ein vers für kúnstrichter.*

Hier fehlt aber der gleich starke Gegenschlag und damit auch die drastische Wirkung. Jeder naive Leser, dem das

Schema des Choliambus nicht geläufig ist, wird den letzten Takt einfach mit fallendem Rhythmus lesen: *kúnstrichter*. Aber auch der klassisch gebildete Leser wird die drastische Wirkung nicht erzielen, weil er in dem Wort *kúnstrìchter* die nebentonige Silbe unmöglich so stark betonen darf als die haupttonige. Wem aber etwa aus dem Inhalt des Gedichtes die parodistische Absicht aufgeht, der wird sie weit eher in der Verletzung des Wortaccentes als in der des Rhythmus suchen und mit unzweifelhaft stärkerer Wirkung lesen: *der Chóliámbus ist ein vérs für kúnstrichtér;* so käme ein deutscher Hinkvers zu Stande.

## II. PÄONISCHE VERSE

hat z. B. Chamisso (An Caroline) dem Griechischen nachzubilden gesucht:

⏑ ⏑ ⏓ ⏑, ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏓ ⏑, ⏑ ⏑ ⏓ ⏑

*Caroline, Caroline, | die du lohntest hold dem dichter.*

Ein Herausgeber macht dazu die Anmerkung: „lassen sich auch als achtfüssige Trochäen lesen". Vielmehr, sie lassen sich gar nicht anders lesen. Denn bei drei Silben zwischen zwei Accenten muss sich Nebenaccent einstellen, wenn ein so schweres und noch dazu emphatisches Wort wie *hold* zwischen Flexion und Artikel steht. Mögen also *Caroline, Caroline* immer als päonische Versfüsse gelten, ein Gedicht in ihnen wird immer metrisch unmöglich sein.

## III. JONISCHE VERSE.

Dasselbe gilt von dem ionicus a minori (⏑ ⏑ ⏓ –), der dem anakreontischen Vers zu Grunde liegt, im Deutschen aber einfach eine trochäische Dipodie ergibt. Und doch ist es Goethe einmal gelungen Jonische Verse zu bilden, nämlich in dem Monolog der Epimeleia (Pandora):

*meinen ángstruf*
*um mich sélbst nicht —*
*ich bedúrfs nicht —*
*aber hört ihn!*
*jenen dórt helft . . .*

Hier ist es nämlich möglich den Nebenaccent auf der ersten

Silbe künstlich zu unterdrücken, wenn man die Verse in dem Ton der athemlosen Angst vorträgt, die sie ausdrücken. Dann tritt der Accent auf der dritten Silbe noch viel stärker heraus, während die ersten Silben keuchend hervorgestossen werden und daher accentlos bleiben. Nur durch ein solches Kunststück des Vortragenden kommen wirklich jonische Verse zu Stande und es können selbst wichtige Silben wie *jenen* unterdrückt werden. Ein Virtuosenstück bleiben solche Verse immer und wie selten hat der Dichter und der Vortragende Gelegenheit, es auszuüben? Die jonischen Verse bleiben auch nothwendig auf Einen Fuss beschränkt; denn bei zwei Füssen (⏑ ⏑ ´ ⏑, ⏑ ⏑ ´ ⏑), stünden drei Silben zwischen zwei Accenten und Nebenaccent auf der mittleren Silbe wäre auf die Dauer kaum zu vermeiden. Auch den Versschluss bei solcher Kürze des Verses zur Geltung zu bringen, wird nur durch die athemlose Angst der redenden Person möglich, die ihre Worte allein nach physischen Gesetzen abtheilt.

## IV. CHORIAMBISCHE VERSE.

Auch choriambische Dipodien hat Goethe in der Pandora dem Epimetheus in den Mund gelegt, in vierzeilige Abschnitte aber mit freien Sinnesübergängen gegliedert.

*mühend versènkt | ängstlich der sínn*
*sich in die nácht | sùchet umsónst,*
*nàch der gestált. | àch, wie so klár*
*stànd sie am tág | sónst vor dem blick.*

Man sieht aus den beigesetzen Accenten, dass der choriambische Versfuss für Goethe einmal ´ ⏑ ⏑ ´, dann wieder ´ ⏑ ⏑ ´ ist und mitunter sind die Accente so wenig verschieden, dass die Einheit des Versfusses durch den Accent nicht hergestellt wird (´ ⏑ ⏑ –). Wir betrachten die Verse darum besser so:

*mühend ver|sénkt | ängstlich der | sinn* u. s. w.

Hier kommt es auf die stärkere oder schwächere Kraft der Accente nicht an.

## V. ANAPASTISCHE VERSE.

Unter den anapästischen Versen ist der häufigste der **Dimeter**, mit der Cäsur in der Mitte des Verses, und meistens auch mit dipodischer Gliederung. Das Schema ist also:

⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –̋ | ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –̋

Anstatt des Anapäst kann steigender Spondeus an allen Stellen des Verses eintreten; sinkender Spondeus ist auf den Verseingang und den dritten Fuss (unmittelbar hinter der Cäsur) beschränkt.

*goldlockig das haupt | in ambrosischem duft;*
*das der blumige schatz | unschuldig beklagt.*

Hier findet natürlich schwebende Betonung statt. Im ersten Fuss kommt sehr oft auch Jambus anstatt des Anapäst vor. Daktylus an Stelle des ersten Anapäst hat meistens den fallenden Rhythmus des ganzen Verses zur Folge:

*träumende | wéhmuth, | hínschmàchtender | grám.*

Anapästische Dimeter hat zuerst W. Schlegel (Jon) im Drama mit freien Cäsuren angewendet, Goethe ist ihm in der Pandora gefolgt. Später hat sie Enk (1839) für leidenschaftliche Stellen des Trauerspieles empfohlen. Die Cäsur soll eingehalten, aber die grösste Mannigfaltigkeit der Versfüsse angestrebt werden, und die anapästischen Dimeter sollen mit katalektischen Dimetern und Monometern abwechseln. Enks Schüler Halm hat sich in der prophetischen Vision der Thusnelda dieses Versmasses bedient.

Meistens wird eine Reihe von 4 bis 8 solchen anapästischen Dimetern durch einen katalektischen Vers (⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑̄ *auf silberner schwinge des wohlklangs)* abgeschlossen; die ganze Versreihe bildet dann ein Anapästensystem.

In Platens Komödien aber kommt auch der katalektische anapästische **Tetrameter** vor:

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑

*nicht wollte hinfort | in dem lustspiel mehr | auftreten der ernst|ere dichter.*

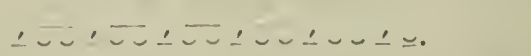
Nach der zweiten Dipodie ist ein stärkerer Versabschnitt Gesetz; in den meisten Fällen steht auch am Schlusse jeder

Dipodie eine männliche oder seltener eine weibliche *(und der wahre gefallen | erfreut das gemüt)* Cäsur, oder es schliesst mit dem Versfuss wenigstens auch der Wortfuss.

Die anapästischen Verse gehören schon zu den gemischten Versarten, wo zweisilbige und dreisilbige Versfüsse neben einander stehen und die Taktdauer strenger genommen werden muss.

## VI. DAKTYLISCHE VERSE.

### 1. DER HEXAMETER.



Der Hexameter stammt aus den antiken Sprachen und darf als eine der werthvollsten Bereicherungen der deutschen Metrik betrachtet werden. Denn er verbindet mit der reichsten Mannigfaltigkeit und Abwechslung einen gleichmässig ruhigen und würdevollen Gang, der ihn besonders für die epische Erzählung geeignet macht. Die Mannigfaltigkeit beruht auf der Verschiedenartigkeit der Versfüsse, Wortfüsse und Cäsuren: die Gleichmässigkeit auf der gleichen Anzahl Takte in dem rhythmisch genau abgegrenzten Versganzen. So ist der Hexameter ebenso biegsam und vielseitig, als ruhig und stark. Die mannigfaltigen Abstufungen machen ihn fähig zum Ausdruck sanfterer und stärkerer Empfindungen, er vereinigt liebliche Anmuth mit Würde und Kraft. Von seiner Verwendung im Heldengedicht hat er den Namen heroischer Vers.

Das gilt freilich am meisten von dem griechischen Hexameter; denn der lateinische ist schon nicht ganz mehr derselbe Vers. Er ist dem Silbengewicht nach schwerer, denn er enthält im Ganzen weniger Daktylen als der griechische. Er vergiebt aber umgekehrt von seiner Würde und Kraft durch die Neigung, sich jeder Empfindung oder Vorstellung mit besonderem Ausdruck anzuschliessen, sie nachahmend (onomatopoetisch) wiederzugeben. Dem Wesen des Homerischen Hexameters ist eine solche Vielseitigkeit mit Preisgebung des eigenen Charakters durchaus fremd.

Der Hexameter hat hier gerade die entgegengesetzte Aufgabe, ausgleichend zu wirken und die Persönlichkeit des epischen Erzählers über dem Wechsel der Empfindungen und Vorstellungen zu behaupten, die rhythmische Mannigfaltigkeit aber nur soweit anzustreben, als eben nöthig ist, um die Eintönigkeit zu vermeiden. Erst bei Horaz und Vergil kommen die virtuosen Kunststücke vor, die Vossens getäuschtes Ohr aus dem Homerischen Hexameter heraushörte, und die er dann in dem Vers wiederzugeben sucht:

*hurtig mit donnergepolter entrollte der tückische marmor,*

oder:

*als ringsher pechschwarz aufstieg graundrohende sturmnacht.*

Wir besitzen in Prosa und in Versen ausgezeichnete Charakteristiken des Hexameters. Schiller hat ihn in dem Distichon charakterisiert:

*schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden wogen,*
*hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur himmel und meer.*

Besser hat ihn Wilhelm Schlegel in Hexametern besungen:

*gleich wie sich dem, der die see durchschifft, auf offener meerhöh'*
*rings horizont ausdehnt, und der ausblick nirgend umschränkt ist,*
*dass der umwölbende himmel die schaar zahlloser gestirne,*
*bei hell athmender luft, abspiegelt in bläulicher tiefe:*
*so auch trägt das gemüth der hexameter; ruhig umfassend*
*nimmt er des epos olymp, das gewaltige bild, in den schooss auf*
*kreissender flut, urväterlich so den geschlechtern der rhythmen,*
*wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden herrscher,*
*alle gewässer auf erden entrieseln oder entbrausen.*
*wie oft seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres rudern*
*forturbeitet das schiff, dann plötzlich der wog' abgründe*
*sturm aufwühlt, und den kiel in den wallungen schaukelnd dahinreisst:*
*so kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,*
*bald, o wie kühn in dem schwung! der hexameter immer sich selbst gleich,*
*ob er zum kampf des heroischen lieds unermüdlich sich gürtet,*
*oder, der weisheit voll, lehrsprüche den hörenden einprägt,*
*oder geselliger hirten idyllien lieblich umflüstert.*
*heil dir, pfleger Homer! ehrwürdiger mund der orakel!*
*dein will ferner gedenken ich noch, und andern gesanges.*

Die beiden Schlegel haben auch in Prosa, Friedrich in seiner Geschichte der griechischen Litteratur und Wilhelm in seinen Berliner Vorlesungen, glänzende Charakteristiken

des Homerischen Verses hinterlassen, den noch Uhland in seinen Vorlesungen als unentbehrlich für jeden Uebersetzer Homers betrachtete.

Der Hexameter wird durch die regelmässige Wiederkehr eines zweisilbigen Versfusses nach je sechs Takten als rhythmische Einheit bezeichnet: die Reihe der bunt gemischten zwei- und dreisilbigen Versfüsse erhält also durch einen regelmässig wiederkehrenden zweisilbigen einen rhythmischen Abschluss. Der vorhergehende Fuss ist ferner in den meisten Fällen ein Daktylus: es wiederholen sich also meistens ein dreisilbiger und ein zweisilbiger Fuss unmittelbar hinter einander von sechs zu sechs Takten. „Die Welle sinket dem Ufer nahe mit Heftigkeit und zerfliesst aufrauschend im Sande" sagt Voss, den Hexameterschluss unwillkürlich auch im Rhythmus nachahmend. Gerade, weil der Schluss des Verses durch so starke rhythmische Veränderungen deutlich markiert ist, gestattet sich der Hexameter freies Enjambement und es ist unnöthig auf Vossens Empfehlung hin nach dem folgenden Vers eine Pause zu machen:

*deren er zween anpackt, und wie junge hund auf den boden schlug.*

In Bezug auf den Versschluss ist zu beachten, dass man es beim Hexameter nicht wie beim klingenden Jambus mit einer überzähligen Kürze zu thun hat, sondern dass der Takt erst durch die letzte Kürze voll wird. Es ist also kein Grund vorhanden, sie so abfallen zu lassen wie beim Jambus. Die Versschlüsse auf tonloses *-e* werden darum eher vermieden als gesucht; namentlich viele solche Versschlüsse hinter einander oder bei freiem Enjambement (also ohne Sinnespause) sucht man zu umgehen. Ganz zu vermeiden aber sind sie in unserer Sprache nicht; und Voss ist in dem Bestreben, ihnen aus dem Wege zu gehen, in den entgegengesetzten Fehler gefallen; er häuft als die vermeintlich einzigen Spondeen Komposita im Versschluss, die freilich auch im Versinnern bei ihm eine so grosse Rolle spielen, dass oft ein Vers davon strotzt:

*sechs schilfsessel umstanden den steintisch, welche der hausknecht . . .*

Bei Schiller stehen meistens dreisilbige (⏑ | ⏖ ⏑) und noch öfter zweisilbige Wörter im Versschluss, seltener einsilbige. Dagegen bildet Voss gern die Homerischen Schlüsse auf einsilbige Wörter nach, denen noch Hermann wundervolle Wirkungen nachzurühmen wusste: sie sollen einmal das Grosse und Erhabene auszeichnen, dann wieder das Kleine durch exponierte Stellung um so lächerlicher erscheinen lassen. Aber ist die letzte Senkung wirklich eine Stelle, die solche Wirkungen begreiflich machen kann? Die Vossischen Uebersetzungen von *μητίετα Ζεύς* mit *ordner der | welt, Zeus*, der Versschluss:

*und plötzlich durchflog unlöschbar umher gluth*

sind in Bezug auf den Accent verfehlt, weil sie – ⏖ oder ⏖, ⏖ an die Stelle des von dem Verse geforderten ⏖ – setzen. Dem schliessenden Einsilbler geht gern ein steigender Spondeus voraus; Versschlüsse wie *mit jubelgetön lobsingt ihm* halten Voss und Apel für besonders kräftig. Den Molossus von der Form ⏖ – ⏖ (Kompositum + Simplex) finden sie mit Recht anstössig, weil der Nebenaccent auf der letzten Silbe zu schwach ist und vor einem stärker betonten Einsilbler ganz verloren geht und weil noch obendrein im vierten Fuss Wortfuss und Versfuss zugleich schliessen: *ziehn sanftschwebend dahin, wo erwachender | frühlings|hauch wohnt;* aber vor den ganz gleich zu beurtheilenden Fällen wie: *herrscher im donnergewölk, Zeus* hat sie kein richtiges Gefühl gewarnt. Nicht selten, namentlich im Verhältniss zu der geringen Anzahl der Verse die den Spondeus im fünften Fuss dulden, sind Ausgänge auf zwei spondeische Wortfüsse: *wo sich des bergs glutstrom unhemmbar | langsam | fortwälzt,* oder auf einen Doppelspondeus: *ringsum lagen die hügel in lieblicher | abenddämmrung*. Die besten Versschlüsse werden beim Hexameter immer Wörter mit vollen Ableitungssilben bilden, wie *schicksal, reichthum, furchtbar;* weil hier die letzte Silbe voll austönt und doch der letzte Accent stärker zur Geltung kommt als bei den Kompositionen.

Der Hexameter gestattet die reichste Mannigfaltigkeit der Gliederung durch Abwechslung in den Cäsuren. Es sind sechzehn Cäsuren möglich und für alle Fälle lassen sich

Beispiele anführen. Da ferner neben der Hauptcäsur auch Nebencäsuren eintreten, kommen auch die Kombinationen in Betracht, die ins Unübersehbare gehen. Vermieden wird der Versabschnitt nach dem dritten Fuss, durch den der Vers in zwei fast ganz gleiche Theile zerfiele; besonders anstössig ist das folgende Beispiel:

*honig, muss ich euch sagen, | geht über alle gerichte,*

weil hier ein Trochäus vor der Cäsur und am Versschluss steht, ein Unterschied also gar nicht stattfindet. Aber auch zu nahe ans Ende oder an den Anfang des Verses darf die Cäsur nicht fallen, wenn sie den Vers gliedern soll. Allerdings hat Voss eine Vorliebe für die Cäsur vor der letzten Silbe, die sich mit dem Versschluss auf ein einsilbiges Wort so gern verbindet; aber nicht bloss in den oben citierten Beispielen, sondern auch in den folgenden:

*grablos bleib' Aiax! so gebeutst du Atrid; und warum? sprich!*
*sagt uns: nichts ist genug; weil jeder, so viel er besitzt, gilt,*

bilden die letzten Worte doch nur eine Nebencäsur, die dem Rhythmus freilich auch so nicht zum Vortheil gereicht: denn sie befördert das schon durch den Accent veranlasste Zerfallen des einen Versfusses in zwei (anstatt *wa rúm? sprich!* vielmehr *wa rúm? | sprich!*) nur noch mehr.

Am beliebtesten ist deshalb der Verseinschnitt im dritten Fuss (Penthemimeres von den Grammatikern genannt), der den Vers in zwei ungefähr, jedoch nicht ganz gleiche Theile gliedert, und sowohl männlich als weiblich sein kann: der weibliche (auch κατὰ τρίτον τροχαῖον genannt) ist im Deutschen häufiger.

*über das hohe gewölk | sich der fliegende reiher emporschwingt ...*
*oft auch siehest du sterne, | sobald hindränget der sturmwind.*

Nur wenig seltner ist die im Griechischen immer männliche Cäsur im vierten Fuss (Hephthemimeres):

*reisset die triefenden segel herab, | doch ohne zu warten.*

Meistens verbindet sich mit dieser Cäsur eine Nebencäsur im zweiten Fuss, männlich oder weiblich:

*jähes falles | am himmel entfliehn | und das nächtliche dunkel;*
*was gedenk' ich des herbstorkans | und der stürmischen sterne!*

Die weibliche Cäsur im vierten Fuss wird bei den Griechen vermieden, nach den einen wegen ungleicher Theilung des Verses (15 : 8 Moren), nach den anderen ohne triftigen Grund. Schon W. Schlegel hat beobachtet, dass zwischen der ersten und zweiten Kürze des vierten Daktylus bei Homer sogar der Wortfuss selten endigt; die beiden Kürzen bilden entweder mit der vorhergehenden oder mit der folgenden Länge ein einziges Wort. Nach den dankenswerthen Untersuchungen von Walser kommt die Cäsur post quartum trochaeum aber schon bei den Römern als regierende Cäsur vor, im deutschen Vers tritt sie sogar sehr oft als Hauptcäsur auf. Namentlich bei Klopstock kommt sie als caesura regens, meistens mit Nebencäsur im zweiten Fuss, vor; Klopstock redet ihr in den Grammatischen Gesprächen ausdrücklich das Wort. Sein Schüler Denis, besonders aber Sonnenberg in seiner Donatoa folgen seinem Beispiel. Voss dagegen als echterer Lehrling der Griechen hält sich an die antike Tradition und vermeidet sie; wie bei Voss kommt sie auch bei Goethe selten, bei Schiller fast nie vor. Den Vers in der Elegie von 1795:

*um mich summen geschäftige bienen, | mit zweifelndem flügel*

hat Schiller später im Spaziergang mit harter Apokope so hergestellt:

*um mich summt die geschäftige bien', | mit zweifelndem flügel.*

Wilhelm Schlegel findet die weibliche Cäsur im vierten Fuss zwar nicht gut, aber auch nicht ganz zu vermeiden.

Wie sehr die Gliederung durch die Cäsuren zur Vollkommenheit des Versrhythmus beiträgt, hat Voss an einem hübschen Beispiel gezeigt. Man lese den folgenden, durch Haupt- und Nebencäsuren ausgezeichnet gegliederten Vers:

*jener sprachs, | und verwirrt | enteilte sie, | qualen erduldend,*

und man setze nun anstatt des einen Redeabschnitt möglich machenden Partizips ein Adverbium, nach dem eine Pause unmöglich ist, so ist der Rhythmus wesentlich geschädigt:

*jener sprachs, | und angstvoll eilte sie, | qualen erduldend.*

Voss citiert aber den letzteren Vers als Beleg für eine andere Erscheinung: nämlich für die gleichfalls entstellende beständige Uebereinstimmung der Satzabschnitte mit den

Versabschnitten. In dem ersten Beispiele greift der Redeabschnitt nach *verwirrt* in den Versfuss hinüber, in dem zweiten fallen nach *angstvoll* Versfuss und Wortfuss zusammen. Auch hier wird beständiges Zusammenfallen der Satzabschnitte und der Versabschnitte als einförmig empfunden: die Cäsuren sollen innerhalb der Versfüsse fallen d. h. Versabschnitte sein und die Wortfüsse sollen innerhalb der Versfüsse endigen. Beständige Uebereinstimmung von Wortfüssen und Versfüssen gibt einen übelklingenden Vers:

*schöner, | edler | jüngling, den | alle | grazien | schmücken.*

Voss macht Klopstock und namentlich seinen Anhängern zum Vorwurf, dass sie keine Abwechslung in den Wortfüssen kennen. Er will nicht bloss die Wörter mit gleichförmigen Endungen (z. B. auf *-en*), besonders in den letzten Versfüssen, unmittelbar hinter einander vermieden sehen, sondern er verlangt überhaupt, wie die Griechen, reichste Abwechslung in den Wortfüssen so gut wie in den Versfüssen. Starke und langsame Wortfüsse sollen mit flüchtigen und schwachen abwechseln und nicht leicht dürfen zwei gleiche Wortfüsse unmittelbar neben einander stehen. Schon mehrere einsilbige Wörter, mit ein paar zweisilbigen untermischt, geben keinen guten Vers: *höret die lieder, die fern von dem hügel zum thal sich ergiessen.* Namentlich den sich so leicht wiederholenden Amphibrachys sucht man zu vermeiden: *wollust, | jetzt horch ich | durchs dunkel des buchwalds | aufs lenzlied | der vögel.* Voss hat den folgenden parodistischen Vers aus amphibrachischen Wortfüssen gedichtet: *wenig | behagen | dem ohre | die verse | mit solchem | gehüpfe.* Ganz zu vermeiden sind freilich die amphibrachischen Wortfüsse nicht, weil man nach ⏑ – ⏑ immer nur mit ⏑ – ⏑ fortfahren kann und sich die Amphibrachen in unserer Sprache fast aufdrängen. Namentlich gegen den Schluss des Verses sind sie bei Klopstock häufig: *stürzt der orkan schneelasten | von bergen | verheerend | hernieder.* Auch zu viele Daktylen hinter einander klingen übel, besonders weil sie mit den Versfüssen zusammenfallen: *donnerte | jupiter, | wütete | Boreas | heftiger | jemals? || welcher die liebliche | sängerin | opferte, | hart und gefühllos. || wild anhebt mit der blutigen | sängerin | grüss-*

*liches | anblicks.* || Weniger eintönig sind schon Anapäste, die den Wortfüssen widerstreiten: *eile | dahin, | wo die lanz | und das schwert | im gedräng | dich erwarten.* Auch Spondeen klingen weniger gut, wenn sie mit den Wortfüssen zusammenfallen: *einsam | aufwärts | berghöhn | wandelnd, | strauchelte | Pompus;* erträglicher wenn auch nicht gut, sind sie unmittelbar nach einander im Widerspruch mit den Versfüssen: *der | mühsam | zukunft | ausspricht | voll besorglicher | bangniss |.* Auch aufeinanderfolgende choriambische Wortfüsse missfallen: *wolken empor | stürmt | schlachtengesang | und das todespanier | weht.*

Auf dem bunten Wechsel der aufeinanderfolgenden Wortfüsse beruhen die von den alten Grammatikern erfundenen versus rhopalici d. h. Keulenverse, Verse deren Wortfüsse sich wie eine Keule ausdehnen, weil sie mit einer Silbe beginnen und immer um eine Silbe zunehmen: *weit |, bahnlos | ausschweifet | verheerende | wasserbeflutung |.* Eine an sich richtige Beobachtung ist hier durch Spielerei entstellt, und der eigentliche Zweck trotzdem nicht erreicht: denn die regelmässig aufsteigende Silbenzahl der Wortfüsse würde in einem längeren Gedicht noch viel eintöniger und unerträglicher sein als die Aufeinanderfolge mehrerer gleicher Wortfüsse in demselben Vers. Abwechslung besteht eben nur dort, wo keine Regel herrscht, ein regelmässiger Wechsel beruht auf dem Gesetz, nicht auf der Freiheit.

Eben so wie in den Wortfüssen ist auch in den Versfüssen beim Hexameter die grösste Mannigfaltigkeit möglich und verlangt. Er gehört zu den gemischten Versmassen, denn zweisilbige Versfüsse (Spondeen und Trochäen) wechseln mit dreisilbigen (Daktylen) in allen Versfüssen ausser im fünften und sechsten ab. Hier, im Versschluss, soll sich der Rhythmus des Verses rein ausprägen und zweisilbige Versfüsse an fünfter Stelle bilden immer eine Ausnahme. Freilich eine Ausnahme, die nicht selten vorkommt. Vorliebe für diese sogenannten versus spondiaci findet man schon bei Homer, weit weniger dagegen im Lateinischen, bei Vergil. In Klopstocks Messias hat Strauss nach den späteren Umarbeitungen je einen Spondiacus auf achtzehn Verse gezählt,

in den älteren Ausgaben hätte er nach Hamels Untersuchungen noch mehr gefunden; übereinstimmend damit gibt auch Drobisch 5% an. Diese zahlreichen versus spondiaci mit ihren beiden zweisilbigen Versfüssen am Schlusse entsprechen dem lyrischen Charakter des Klopstockischen Verses überhaupt, der nicht lebhaft und kräftig zum Ziele eilt, sondern retardierend und melancholisch zu Ende kommt. In Vossens Homer beträgt der Prozentsatz 3%, dem Spondeus im fünften Fuss geht aber fast immer ein Daktylus im vierten voraus. In Goethes Reineke Fuchs kommt in 1000 Versen kein einziger Spondiacus vor, in Hermann und Dorothea 0.6%. Dass sich Spondeus im fünften Fuss gern mit dem Ausgang auf einsilbiges Wort und auf einen dispondeischen Wortfuss verbindet, haben wir oben gesehen.

Bei den Griechen überwiegen die dreisilbigen, die hüpfenden Versfüsse. Bei den Römern kommt der zweisilbige Spondeus schon häufiger vor. Auch die deutschen Hexameter sind schwerflüssiger als die Griechischen, da wir an Anapästen grossen Mangel leiden. Denn wenn Wortfuss und Versfuss im Hexameter nicht zusammenfallen sollen, sieht man sich genöthigt, nach choriambischem Tonfall ´ ⏑ ⏑ | ´ fortzufahren entweder mit Anapäst ⏑ ⏑ ´ oder mit steigendem Spondeus: daher die grosse Anzahl wirklicher oder durch versetzte Betonung künstlich erzeugter steigender Spondeen bei Voss und seinen Nachfolgern. Mehrere Spondeen in demselben Verse sind deshalb keineswegs selten. Dass aber ein Vers aus mehr Spondeen als Daktylen besteht, oder dass er nur Spondeen enthält, kommt ausser bei onomatopoetischem Ausdruck doch selten vor: *wo sich des | bergs glut|strom un|-hemmbar | langsam | fortwälzt; dort wo des | opfernden | volks pracht|zug lang|sam berg auf wallt;* oder gar: *schwermuths-voll weh|klagt beim | abschieds fest vor ahnung.* Dazu kommt nun, dass der deutsche Hexameter in der Praxis selbst unserer besten Dichter ausser den Spondeen noch andere zweisilbige Versfüsse duldet, die Trochäen. Daraus ergibt sich, dass das Verhältniss der dreisilbigen zu den zweisilbigen Versfüssen im Griechischen und im Deutschen ein durchaus verschiedenes sein muss. Und man sollte das auch gar

nicht anders wünschen. Zwischen den griechischen und den deutschen Daktylen, falls diese reine Daktylen sind, ist ein wesentlicher Unterschied. Die griechischen haben einen viel leichteren, sanfteren Fall als die deutschen. Unsere „Längen" sind im Gegensatze zu den „Kürzen" länger und stärker betont als die griechischen Längen im Verhältniss zu den griechischen Kürzen; unsere „Kürzen" noch kürzer, unbetonter und auch lautarmer als die griechischen. Der Gegensatz beider ist also im Deutschen ein weit stärkerer als im Griechischen, die Wirkung eine viel drastischere. Ein Vers aus lauter Daktylen hat im Griechischen einen leise fallenden, im Deutschen einen polternden Charakter: *hurtig mit donnergepolter entrollte der tückische marmor.*

Ueber das Verhältniss der zweisilbigen zu den dreisilbigen Versfüssen im griechischen, lateinischen und deutschen Hexameter liegen uns ausgezeichnete statistische Beobachtungen vor, die Drobisch und an ihn anschliessend Götzinger angestellt haben. Sie ziehen von jedem Dichter je 1000 Verse in Betracht und scheiden die Spondiaci von vornherein aus. Bezeichnet man die zweisilbigen Versfüsse mit *s* (gleichviel ob es wirkliche Spondeen oder Trochäen sind), die dreisilbigen mit *d* (gleichviel ob es reine Daktylen oder Kretiken, Bacchien sind), so sind in Bezug auf den Wechsel der Versfüsse 16 Formen möglich, die man mit *ssss* (lauter Spondeen), *sssd* (Daktylus im vierten Fuss), *ssds* (Dactylus im dritten Fuss) u. s. w. bezeichnen kann.

Die Gesammtzahl der dreisilbigen Füsse zu den zweisilbigen verhält sich bei Homer wie 68 : 32, bei Vergil wie 40 : 60. Klopstock steht im Messias näher zu Homer als zu Vergil (61 : 39.) Voss' Homer (60 : 40) unterscheidet sich von Klopstock wieder nur durch das bessere Material, die echten Trochäen und Daktylen, d. h. nur durch die Qualität der Versfüsse, nicht durch die Quantität; in der Luise ist das Verhältniss gar 65 : 35. Bei Goethe dagegen überwiegen nicht wie bei Homer, Klopstock und Voss die Daktylen, sondern es zeigt sich eine Zunahme der zweisilbigen Versfüsse, die den dreisilbigen an Zahl nicht bloss gleichkommen, sondern sogar ein leises Uebergewicht er-

halten. Im Reineke Fuchs wenigstens ist das Verhältniss 49 : 51, in Hermann und Dorothea umgekehrt 51 : 49. Goethes Hexameter halten also die Mitte zwischen Homer, wo die dreisilbigen, und zwischen Vergil, wo die zweisilbigen Versfüsse überwiegen. Für die harmonische Natur des Dichters aber wie für die ruhige epische Haltung seines Gedichtes ist das mühelos behauptete Gleichgewicht sehr bezeichnend. Die Proben einer Homerübersetzung von F. A. Wolf in seinen Analekten zeigen wieder den Einfluss des homerischen Verses in den überwiegenden Daktylen (69 : 31). Die antikisierenden Metriker, W. Schlegel in seiner Herabkunft der Göttin Ganges und Platen, haben den Procentsatz noch ein wenig erhöht. Das Verhältniss 70 : 30 bildet ungefähr die Grenze für die Versuche, den Daktylus im deutschen Hexameter zur Herrschaft zu bringen.

Betrachtet man den einzelnen Vers, so kommen Verse mit überwiegend spondeischen Füssen bei Homer im Verhältniss von 7 (spondeisch) : 61 (daktylisch) : 32 (gleichmässige Vertheilung) vor; im Lateinischen 40 : 20 : 40. Bei Klopstock 13 : 47 : 40; in Voss' Homer fast ebenso wie bei Klopstock 12 : 44 : 44, aber in der Luise dem Homer ähnlicher 6 : 57 : 37. Goethe aber entfernt sich im Reineke Fuchs auch hier von dem bei Homer, Klopstock und Voss ziemlich ähnlichen Verhältniss und nähert sich dem lateinischen Vers durch das Ueberwiegen von Versen mit spondeischem Rhythmus im Verhältniss von 32 : 24 : 44. In Hermann und Dorothea stellt sich wiederum das harmonische Gleichgewicht her (27 : 28 : 45).

Betrachten wir die einzelnen Versfüsse, so ist das Verhältniss der Daktylen zu den Spondeen im ersten Fuss bei Vergil als dem mittleren Repräsentanten des lateinischen Verses 40 : 60, aber bei Klopstock 52 : 48; in Voss' Homer 54 : 46, in seiner Luise 59 : 41. Bei Goethe dagegen macht sich das Ueberwiegen des Spondeus im ersten Fuss noch mehr als im lateinischen Vers schon im Reineke Fuchs geltend (32 : 68) und es tritt noch stärker in Hermann und Dorothea hervor (27 : 73). W. Schlegel bevorzugt in seiner Herabkunft wieder die Daktylen im ersten Fuss.

Im zweiten Fuss bei Vergil 46 : 54, also Ueberwiegen des Spondeus. Aber bei Klopstock wiederum 71 : 29; in Voss' Homer 65 : 35, in der Luise sogar 73 : 27; und auch bei Goethe im Reineke Fuchs fast wie bei Klopstock 77 : 23, in Hermann und Dorothea sogar 80 : 20. Im allgemeinen ist also der Daktylus im Deutschen an dieser Stelle am häufigsten. Die richtige Erklärung hat schon Götzinger gegeben: im dritten Fuss steht meistens die Cäsur, die den fallenden, daktylischen Charakter des Verses doch nicht hervortreten lässt: denn es entsteht, entweder so ´ | ˘ ˘ ´ oder so ´ ˘ | ˘ ´, immer steigender Rhythmus; der daktylische Charakter des Verses kann sich also vor der Cäsur am leichtesten im zweiten, wie nach der Cäsur im fünften Fuss ausprägen. Der zweite Fuss ist also öfter ein Daktylus als der erste.

Im dritten Fuss bei Vergil 40 Daktylen auf 60 Spondeen. Wiederum anders bei Klopstock 72 : 28; in Voss' Homer 69 : 31, Luise 65 : 35. Dagegen bei Goethe Annäherung an den lateinischen Hexameter schon im Reineke Fuchs 55 : 45, und noch mehr in Hermann und Dorothea 45 : 55, wo also der Spondeus um ebensoviel überwiegt als er im Reineke Fuchs hinter dem Daktylus zurückbleibt. Der dritte Fuss ist also weniger oft daktylisch als der zweite, aber öfter als der vierte Fuss.

Im vierten Fuss bei Vergil 29 : 71, also weitaus überwiegender Spondeus. Auch bei Klopstock hat er noch ein leises Uebergewicht 48 : 52; in Voss' Homer zwar noch 51 : 49 aber in der Luise 63 : 27, also weitaus überwiegende Daktylen. Goethe steht Klopstock und dem lateinischen Vers näher, im Reineke Fuchs fast wie bei Virgil 31 : 69, in Hermann und Dorothea immer noch 42 : 58. Bei den Lehrlingen der Griechen dagegen, bei W. Schlegel und Platen, ist umgekehrt gerade der Daktylus an dieser Stelle beliebt.

Also: Klopstock bevorzugt, wie auch Homer, in den ersten drei Füssen den Daktylus, im vierten aber gibt er, in viel höherem Grade als Vergil, dem Spondeus den Vorzug; sein Vers steht hier wie sonst dem homerischen Hexa-

meter näher als dem Vergilischen. Der Vers in Vossens Homer ist in diesem Punkt nur wenig von dem Klopstockischen unterschieden, wenn er auch sonst aus besserem Material besteht: der Vers der Luise dagegen ist zwar auch noch mit dem Homerischen verwandt, aber er entfernt sich doch weiter von ihm als der der Homerübersetzung. Goethe endlich gibt den Daktylen wie Klopstock und der Uebersetzer des Homer im zweiten und dritten Fuss den Vorzug, hält aber durch die Bevorzugung des Spondeus im vierten Fuss zu Vergil und Klopstock gegenüber Homer und den Schülern der Griechen. Ganz neu tritt bei Goethe die Vorliebe für den Spondeus im ersten Fuss hervor; dadurch unterscheidet er sich von allen übrigen deutschen Dichtern und steht er dem Vergil näher als dem Homer. W. Schlegel bevorzugt im Gegensatz zu Goethe und in Uebereinstimmung mit Homer den Daktylus gerade im ersten und im vierten Fusse; aber der Unterschied zwischen der Anzahl der Daktylen und der Spondeen ist bei ihm in allen Versfüssen verschwindend klein, so dass weder Neigung noch Abneigung deutlich hervortritt.

Was endlich den Wechsel von zweisilbigen und dreisilbigen Versfüssen in den unmittelbar aufeinanderfolgenden Versfüssen betrifft, so macht sich die Neigung zur Abwechselung namentlich im ersten und zweiten Fuss geltend. Selten sind beide Füsse Spondeen oder Dactylen: meistens wechseln hier zwei- und dreisilbige Füsse ab, und zwar ist der erste Fuss häufiger der Trochäus, der zweite der Daktylus als umgekehrt. Bei Homer und Vergil, bei Klopstock, Voss und noch mehr bei Goethe lässt sich die Neigung zum Wechsel deutlich beobachten.

In dem zweiten und dritten Fuss ist Abwechslung bei Homer, Vergil und Klopstock nicht zu erkennen, wohl aber bei Voss und bei Goethe.

In dem dritten und vierten Fuss ist die Wiederholung desselben Versfusses bei Homer und Vergil häufiger als der Wechsel. Bei Klopstock und Voss dagegen findet Abwechselung statt. Goethe bevorzugt den Wechsel erst in Hermann und Dorothea, noch nicht im Reineke Fuchs.

In dem vierten und fünften Fuss kommt Wechsel bei Klopstock vor, der die Spondiaci liebt. Voss dagegen liebt es, hier zwei Daktylen aufeinanderfolgen zu lassen; zwei Spondeen kommen bei ihm an dieser Stelle noch seltner vor als bei Homer, im versus spondiacus ist also wenigstens der vierte Fuss immer ein Daktylus. Auch Schlegel und Platen bevorzugen hier nach griechischem Muster zwei Daktylen. Goethe dagegen liebt die Abwechselung. Seine Lieblingsformen sind *sdssd*, *sddsd*, *sdsdd*, also ein deutliches Auf- und Abwogen, wie es Schiller vom Hexameter verlangt.

Im Ganzen gestattet der Hexameter eine fünfmalige Abwechselung in zwei- und dreisilbigen Versfüssen. Bloss einmaliger Wechsel (*ddddds*) kommt bei Homer vor in 18%, in Vossens Luise in 11%, Klopstock 10%, Vossens Odyssee 9%, im Reineke Fuchs 4%, Hermann und Dorothea 3%, noch seltener bei Vergil und Horaz vor. Fünfmaliger (*dsdsds*) am häufigsten in Vossens Odyssee 11%, bei Vergil 11%, Klopstock 8%, in der Luise 7%, im Reineke Fuchs 4.5%, in Hermann und Dorothea 3%. Viermaliger (*sdsdds*): am häufigsten (13%) in Goethes Hermann und Dorothea, begünstigt durch die Vorliebe für spondeischen Eingang, für wechselnde Versfüsse und für Daktylen im fünften Fuss; dann in Vossens Luise 11%, im Reineke Fuchs 8%, in Vossens Odyssee 8%, bei Klopstock 6%, Horaz 5.5%, Vergil 4%, Homer 3%.

Wie alle Verse, die nicht auf regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung beruhen, so fordert auch der Hexameter einen fest und sicher ausgeprägten Takt: also starkhervortretende Accente und genauere Einhaltung der Taktdauer. Nur wo die Accente schon in der natürlichen Betonung deutlich hervortreten, wird auch der Rhythmus ganz unzweideutig sein. Ob ich lesen soll *auch dem | ménschen, | dér dir im | engen leben begegnet* oder *auch dem | ménschen, der | dír im | engen leben begegnet* ist nicht so deutlich. Voss wollte schwachbetonte Hebungen wie *an, sich* u. s. w. überhaupt nur im ersten und im fünften Fuss gelten lassen: im ersten Fuss begreift man es, denn wenn mit dem Vers ein

neuer Satz beginnt, so wird die erste Arsis beim Anheben unwillkürlich verstärkt; im fünften Fuss aber, wo sich der Vers dem Ende nähert und daktylischen Rhythmus fordert, erwartet man viel mehr einen stärkeren Accent. Voss irrt auch hier, indem er die einsilbigen Wörter als „Längen" und „Kürzen" erklärt: denn auch Wörter wie *an, sich* u. dgl. können einen stärkeren Accent haben, wofern es die Umgebung erlaubt. Mehrere schwachbetonte Hebungen schwächen daher den Vers: *áber in èinem gebüsch ùnd in èiner vertraúlichen laúbe.* Versetzte Betonung ist im Hexameter selten möglich. In den schon erörterten Fällen, wo *meerflút* oder *ferntréffend* oder *ehrwürdig* mit dem Accent auf der zweiten Silbe gebraucht werden, liegt nur Abweichung von der gewöhnlichen Wortbetonung vor, nicht versetzter Versaccent; der Rhythmus ist hier völlig ungestört. Aber im ersten Versfuss kommen Fälle vor, wo nach der natürlichen Betonung steigender, nicht fallender Rhythmus herrscht. Die antikisierende Metrik drückt das so aus, dass ein steigender Spondeus oder ein Jambus anstatt des fallenden Spondeus oder des Daktylus stehe: und sie lässt uns darüber in Zweifel, ob die natürliche Betonung oder die Versbetonung zu Recht besteht. Soll man lesen: *in wétt|èifernder | hast und oft mit dem schöneren prahlend* oder *in wett|eífernder | hást* etc., *den wein|stòck der Cy|présse vermählt* oder *dén wein stóck der Cy|présse vermählt?* Voss setzt oft auch logisch betonte Silben an die Stelle der Senkung, z. B. im Eingang der Ilias: *und víel | tápfere | séelen der héldensöhne zum Ais sendete,* wo *únd viel | tápfere* einen anderen Sinn (= *sehr tapfere*) gäbe; oder *doch mír | gébet die | tochter zurück und empfahet die Lösung,* wo *mír* Gegensatz zu dem vorhergehenden *euch verleihen die Unsterblichen den sieg* bildet. Trotzdem aber diese Betonung durch den Sinn gefordert und auch am Eingang des Verses rhythmisch möglich ist, zweifle ich doch, dass Voss sie im Princip angenommen hätte. Ihm war es vielmehr in dem eitlen Streben nach gleichgewogenen Spondeen gerade lieb, zwei Accente neben einander zu haben und er wird in *únd víel* oder *dóch mír* gewiss beide Accente zur Geltung zu bringen gesucht haben, d. h. schwebende

Betonung haben eintreten lassen, da hier ja nicht bloss zwei, sondern drei Accente zusammentreffen: die Arsis, die zu betonende Silbe in Thesis, und die nebentonige Silbe in der folgenden Arsis. Dafür spricht auch, dass er gewohnt war, Komposita wie *wetteifer*, *weinstock* ohne Rücksicht auf die Umgebung mit dem Accent auf der zweiten Silbe zu gebrauchen und sich auch bei einsilbigen Wörtern um die Umgebung nicht zu kümmern: darum erlaubt er sich auch in der Mitte des Verses Betonungen wie *rastlos schritten sie fort, kühl | vón baum|zweígen be|schattet; | hálleten | vón kirch|thürmen die glocken laut zu der feier.* Alle diese Fälle sind mechanisch, nicht nach dem Gehör entstanden, indem Voss festbestimmte Silbenwerthe ohne Rücksicht auf die besondere Umgebung verwendete, in welcher die betreffenden Silben ihren rhythmischen Werth verloren hatten. Man kann im Deutschen bloss sagen *in wéttèifernder hast, den weínstock dèr Cyprésse, und víel | tàpfere séelen* (wenn *viel* zu *séelen*, nicht zu *tapfer* gehört), *doch mír | gèbet die tóchter zurück* (wenn *mir* einen Gegensatz bildet); alle diese Betonungen sind auch im ersten Fuss des Hexameters möglich, wenn man die Hebung nur recht lang aushält und, wie es ohnedies das Zusammentreffen der beiden Accente mit sich bringt, von der Hebung des folgenden Fusses durch eine kleine Pause abtrennt: *doch] mír | gébet* oder *und] víel tápfere | söhne.* Man kann aber auch nur sagen *schrítten sie fórt, | kühl von baúmzweìgen beschättet* und *hálletèn von kírchthürmen* etc.; diese beiden Verse sind als Hexameter unmöglich. Denn wenn in dem ersten der Rhythmus aufrecht erhalten werden soll, so werden zwei stark betonte Silben (*kühl-*, *baum-*) zu Gunsten zweier schwächer betonten (*von-*, *zweig-*) zurückgesetzt und es wird zweimal hinter einander schwebende Betonung nöthig. In dem zweiten Vers aber würde sich ein Rhythmus nur dann ergeben, wenn *halleten von* und das einsilbige *kirch* zwei Takte bildeten; wenn ich also *halleten von* so schnell sprechen müsste, dass nicht bloss der Nebenaccent auf *-en* verloren ginge, sondern dass es auch dem einsilbigen *kirch* an Dauer gleich käme. Das wäre, wie gesagt, rhythmisch möglich,

würde aber einen Vers von noch freierem Rhythmus ergeben, als die trochäischen Verse unter jambischen vorstellen. Eine solche Vertretung verträgt der gleichmässige Gang des Hexameters nicht einmal als Ausnahme: die Wiederkehr einsilbiger oder zweisilbiger Senkungen gehört so ganz zu seinem Wesen, dass von fehlenden Senkungen höchstens im ersten Takt, von mehrsilbigen, die den ruhigen Fall des Verses unerträglich beschleunigen und seinen gleichmässigen Gang entstellen würden, nur sehr selten und bei den leichtesten Silben die Rede sein kann. Schon die Zerdehnung in *halleten von* zeigt uns an, dass Voss gelesen hat *hálleten vón kirchthürmen*, also mit Verletzung der natürlichen Betonung, indem er auf der Silbe *von* willkürlich mit einem starken Accent einsetzt. Dass dann, bei dem Zusammentreffen dreier Accente, die hauptbetonige Silbe *kirch-* bloss durch Tonhöhe, die nebentonige *thürmen* aber als Arsis zur Geltung kommt, ist freilich ohne Einwand. Der Vers ist rhythmisch tadellos, aber metrisch schlecht, weil er nur auf Kosten der Wortbetonung zu Stande kommt.

Zu den Accentfragen pflegt man auch seit Klopstock die Lehre vom Nebenton oder (wie Klopstock ihn nennt) vom Tiefton zu zählen. Bekanntlich hat Klopstock Wörter wie *richterstuhl*, *sonnenweg*, *weltgericht* (´ ˘ ˏ) oder wie *sturmfluten* (´ ˏ ˘) erst in den späteren Gesängen des Messias (1755) vermieden, angeblich als Verletzung des „Tieftons“; früher hatte er sie stets als Daktylen gebraucht. Diese Frage betrifft aber erst in zweiter Linie und indirekt den Accent; denn die Missachtung des Tieftones wäre an und für sich ohne Bedeutung. In Wörtern nach dem Paradigma *stúrmflùten* folgt der „Tiefton“ unmittelbar auf den Hauptaccent und seine Unterdrückung würde bei zwei Silben zwischen den zwei starken Accenten der Hebungen (´ ˏ ˘ | ´ ˘ ˘) kaum ins Gewicht fallen. Im andern Fall steht der Nebenaccent gar unmittelbar vor einer folgenden Hebung, durch die er noch mehr herabgedrückt wird (´ ˘ ˏ | ´), so dass er ganz verloren geht. An der Verletzung des Accentes würden wir also wenig Anstoss nehmen; es handelt sich vielmehr um die Taktdauer und die Quantität. Denn diese Wörter mit nebentonigen, vollen Stammsilben sind entweder zu lang

für die Dauer eines Taktes; oder es werden, um die Taktdauer auszugleichen, die schwächer betonten Stammsilben unerträglich verkürzt, es geht mit dem Accent die Silbendauer verloren.

Dass die Taktdauer in dem Hexameter eine genauere Berücksichtigung fordert, wäre wahrscheinlich von Niemanden in Abrede gestellt worden, wenn man nicht Taktdauer und natürliche Quantität auch hier mit einander verwechselt hätte. Die geringste Aufmerksamkeit bei dem Vortrage kann jeden lehren, dass man Hexameter taktfester als etwa Jamben liest und dass man unwillkürlich bereit ist, die Ungleichheiten der Taktdauer auszugleichen. In dem folgenden Hexameter Goethes: *silber grau bezeichnet dir | heute der | schnee nun den | gipfel* dehnt man die beiden ersten zweisilbigen Takte ebenso, wie man später die dreisilbigen beflügelt; während es auch dem unreifsten Schüler nicht einfallen wird in dem Vers *dér jahr|húnder|tè ge|séhen* die Taktdauer von *te ge* mit der des vorhergehenden Taktes *hundert* in Uebereinstimmung bringen zu wollen.

Eine andere Frage ist aber, ob die Taktdauer durch die natürliche Quantität der Silben sichergestellt werden kann; und das muss ich allerdings verneinen. Die natürliche Quantität unserer Silben ist so wenig fest und constant, dass sie die Taktdauer nicht zu sichern vermag. Je mehr oder je weniger eine Silbe zur Deutlichkeit gebracht werden muss, je stärker oder schwächer sie betont ist, um so länger oder kürzer wird sie gehalten; viel gebrauchte Komposita haben eine andere Quantität des Grundwortes als selten gebrauchte oder gar neu gebildete, und auch die Quantität desselben Kompositums ist in Bezug auf das Grundwort verschieden, je nachdem es dem Sprechenden und den Zuhörern mehr oder weniger geläufig ist. Bei Parallelismus kann oft ein zweisilbiges Wort unbetont bleiben und es verliert dann auch an Quantität: *heísse magíster, heisse dóctor gár;* bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung könnte es natürlich auch heissen: *heísse, magíster, heísse dóctor gár* und dasselbe Wort, das im ersten Fall nicht einmal die ganze Senkung ausfüllt, füllt hier einen ganzen Takt. In den Volks-

räthseln und Auszählsprüchen ist es eine häufig vorkommende Erscheinung, dass Wörter, die im ersten Verse einen ganzen Takt füllen, bei der Wiederholung nur einen halben Takt füllen: *ánse dícke dúmmè | geht im finstern ánnne ohne stock und ohne licht, | ánse dícke dúmme fércht sich nicht;* die bei der Wiederholung schwächer betonte Verbindung verliert also die Hälfte von ihrer Quantität. Als Schiller den Vers der Elegie *lange jahre, jahrhunderte lang mag die mumie dauern* auf Humboldts Tadel hin in *jahre lang mag, jahrhunderte lang die mumie dauern* umschrieb, hat er eine überflüssige und sogar schlechte Arbeit gethan. Denn *lange jahre, jahrhunderte* ist gar nicht zu beanstanden, weil in der Steigerung *jáhre, jahrhúnderte* das wiederholte *jahr-* zwischen zwei starken Accenten und unmittelbar vor dem stärkeren Accent auf *húnd-* den Ton so ganz verliert, dass dadurch auch die Quantität beeinträchtigt wird: wie das zweisilbige Wort *heisse* in dem Knittelvers aus dem Faust, so verliert auch das einsilbige *jahr* hier mit dem Accent an Quantität und bildet als | *jáhre, jahr* | einen besseren Takt als Schillers späteres *jahre lang*. Es bleibt eben überhaupt ein müssiges Spiel, sich auf die natürliche Prosodie der Silben zu steifen, so lange die Grenzen zwischen Längen und Kürzen nicht fest bestimmt ist.

Ich habe ferner schon gesagt, dass ich an eine gleichmässige Vertheilung der Taktdauer unter die Arsis und Thesis nicht glaube, und mit einer „Verschleifung auf Hebung“ oder „auf Senkung“ nichts anzufangen weiss. Nicht also, dass im zweisilbigen Versfuss die Arsis eine halbe Note, die Thesis eine Viertelnote, oder im dreisilbigen die Arsis und jede der beiden Senkungssilben immer eine Viertelnote darstellen, wird gefordert: sondern die Dauer der Hebung und der Senkung ist ebenso wenig fest bestimmt, als die natürliche Prosodie der Silben. Wie in der Musik der Zweivierteltakt nicht durch ein ganzes Stück hindurch aus zwei Vierteln oder aus einem Viertel und zwei Achteln bestehen muss, so kann er auch in der rhythmisch weniger vollkommenen Schwesterkunst einmal aus $^1/_4 + {}^1/_4$, dann aus $^1/_4 + {}^1/_8 + {}^1/_8$, dann aus drei Triolen, dann aus $^3/_8 + {}^1/_{16} + {}^1/_{16}$ u. s. w. u. s. w.

bestehen. In den bei Arndt beliebten und in den Geisterchören des Faust auch von Goethe angewendeten daktylischen Dipodien wird eine Reihe von Versen, in denen die Daktylen ♩ ♪ ♪ vorstellen, durch einen Schlusssatz abgeschlossen, in dem sie ♩ ♩ ♩ vorstellen. Man beobachte sich nur einmal beim Lesen und man wird finden, dass man in den Geisterchören des Faust *Christ ist erstanden | aus der ver|wesung schooss* | als ♩ ♪ ♪ liest, während der letzte Vers *euch ist er | da* ♩ ♩ ♩ | ♩ # lautet, trotzdem die natürliche Quantität der Viertel eine viel geringere ist als die der Achtel. Wie verschieden sich die Daktylen gar in der Musik ausdrücken lassen, davon hat man ein Beispiel an der Preussischen Volkshymne. Gefordert wird also in der Metrik wie in der Musik nicht mehr, als die gleiche Dauer der Takte, die in der Musik noch genauer eingehalten wird, während die Gleichheit der Takte in der Dichtung doch immer nur eine annähernde ist. Denn die vollkommene (objektive) Taktgleichheit dürfte auch hier kaum zu erweisen sein und nur experimentelle Untersuchungen mit zuverlässigen Instrumenten könnten uns darüber Aufschluss geben, bis zu welchem Grade wir gegen die Verletzung der Taktdauer stumpf sind und wo wir sie umgekehrt als rhythmische Störung empfinden. Dass dem wirklich so ist, ergibt sich schon daraus, dass die Taktdauer überhaupt nicht allein von den durch Töne ausgefüllten Moren sondern auch von den Pausen (Cäsuren, Versabschnitten, Sinnesabschnitten) abhängt und dass sogar ein viersilbiger Versfuss zwar gegen das Schema des Hexameters, aber nicht immer gegen das Gehör verstösst, wie der ganz tadellose Vers beweist: *ungerecht bleiben die | männer, und die | zeiten der liebe vergehen.* Man wird folgerichtig darauf geführt, dass, da ja die Taktdauer etwas bloss relatives ist, auch solche Verse unanstössig wären, die aus lauter Versfüssen von der Form ´ – ⏑ oder ´ ⏑ ⏑ bestünden. Und in Bezug auf die Taktdauer wäre dagegen auch gar nichts weiter einzuwenden. Zwar hat Voss ein paar abschreckende Beispiele dieser Art gedichtet; aber diese Beispiele sind ganz verschieden ausgefallen und daher auch verschieden zu beurtheilen. In *höchstdero vers übertäubt unser ohr gegen zeitmass und tonmass* sind schwer-

lich die Takte gleich lang und höchstens einzelne Füsse zu beanstanden. In *freúnd, komm heut náchmittag hér, sich herrn Blánchards neu láftschiff hoch aúfziehn* dürfte aber die Quantität überhaupt nichts zu wünschen übrig lassen, der Vers ist nur schlecht, weil in Folge der schweren Senkungen der Accent zu wenig heraustritt, weil die Satzaccente nicht stark genug sind zwei lange Silben von solchem Lautgehalt zu tragen. Die vielen einsilbigen Wörter ohne stark ausgesprochenen Satzaccent müssen natürlich den Vers schwächen; aber es liessen sich wohl mit Hülfe von vielgebrauchten Kompositen und mit Hülfe von Redewendungen wie *bórgen mácht | sórgen* oder *glück: bráucht er* Hexameter herstellen, die aus lauter Versfüssen von der Form – ⏑ oder ⏑ – und in Bezug auf die Quantität und auf den Accent tadellos wären, wenn sie auch den Charakter des Versmasses verfälschten, weil sie es schwerer und schleppender machten. Das berüchtigte *hólzklotzpflock* taugt aus zwei Gründen nicht in den Hexameter: erstens weil in Folge der schweren Senkungssilben der Accent nicht genügend hervortritt; zweitens weil die Quantität dieser drei Silben eine so starke ist, dass die Taktdauer bei der Abwechslung mit zweisilbigen Füssen nicht einzuhalten ist.

Die im Hexameter wohl zu beachtende Taktdauer ist also nicht bloss von der natürlichen Prosodie, sondern auch von anderen Umständen abhängig, welche die Metrik bisher sehr zum Schaden der Sache unberücksichtigt gelassen hat. Ich habe oben gezeigt, wie die lautliche Beschaffenheit gewisser Hebungen ihre Verkürzung gestattet, und wie satzunterthänige Wörter (bei Parallelismus u. s. w.) mit dem Accent ihre Quantität einbüssen können. Aber noch ein weiteres kommt in Betracht: das Tempo und die Art des Vortrags. Nicht jede Veränderung der Quantität, die bei raschem und lebhaftem Sprechen möglich ist, ist auch bei gleichmässigem ruhigem Vortrag möglich; darum steht der Knittelvers trotz Victor Hehn hier unter andern Gesetzen als der Hexameter. Im Hexameter wechseln einsilbige Senkungen bloss mit zweisilbigen ab, im Knittelvers kommen fehlende Senkungen neben einsilbigen, zweisilbigen, dreisilbigen, ja sogar viersilbigen vor. Die Dehnung oder Verkürzung der Silben ist darum

eine viel grössere im Knittelvers, sie nähert sich hier fast der Prosa; im Hexameter dagegen werden die Silben viel gleichmässiger und ruhiger vorgetragen. Ein Vers wie dieser *über in einem gebüsch und in einer vertraúlichen laúbe* ist zwar kein guter Hexameter, aber immer noch ein Hexameter; in einem Knittelvers dagegen würde man Wörter wie *einem* und *einer* unbedenklich in die Senkung stossen. Umgekehrt aber würde man ein zweisilbiges, satzunterthäniges Wort wie *heisse* im Hexameter nicht vertragen: *heisse magistr, heisse | doctor* wäre ein schlechter Eingang für einen Hexameter. Dagegen ist | *haús seines | (ráters)* wohl ebenso gut im Hexameter wie im Knittelvers zu verwenden, weil das unbetonte *seines* die Länge des Diphthongen fast ganz eingebüsst hat. Der Knittelvers gestattet, je nachdem er sich dem regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung nähert oder von ihm entfernt, einen gleichmässig ruhigen oder einen sehr lebhaften und raschen Vortrag; er kann sich jeder Stimmung und jedem Gegenstand anschmiegen. Der Hexameter steht dem regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung immer näher, er hat einen bestimmter ausgesprochenen rhythmischen Charakter und verlangt bei aller Mannigfaltigkeit doch immer einen gleichmässig ruhigen Vortrag, der starke Verkürzungen unmöglich macht. Die Aufgabe des Dichters ist es, dem Vortragenden entweder die Einhaltung der Taktdauer durch die natürliche Prosodie der Silben zu ermöglichen und ihm unmögliche Verkürzungen zu ersparen, oder ihm die Verkürzung der Silben durch den Sinn (Satzunterthänigkeit, rascheres Tempo) möglich zu machen. Das gehört eben so gut zur Aufgabe des Dichters, wie es zu den Pflichten eines Textdichters gehört, einem Sänger in den höchsten Noten keinen dunklen und in den tiefsten Noten keinen zu hellen Ton unterzulegen. Das Gehör unserer besten Dichter ist dieser Aufgabe auch in den meisten Fällen gerecht geworden, obwohl, vielleicht auch gerade weil ihnen hier so wenig als beim Knittelvers bestimmte Prinzipien als bewusste Norm vor Augen standen. Diesen Prinzipien wird die Metrik in Zukunft noch weiter auf die Spur zu kommen trachten müssen; denn es geht nicht an,

die Aufgabe der Metrik von dem Sinn und von dem Vortrag zu trennen. Auf diese Weise kommt man dahin, den ganz nach dem Gehör gebauten Knittelvers, der die feinste metrische Kunst verräth, ganz aus der Betrachtung auszuschliessen und die bewusste, aber metrisch fragliche Kunst Vossischer Hexameter in den Vordergrund zu schieben. Wenn man einmal in metrischen Untersuchungen über den Hexameter und den Knittelvers auch den Satzaccent in Betracht gezogen haben wird, dann wird man auch über die Möglichkeit oder Unmöglkeit der Verkürzung satzunterthäniger Wörter und Silben ein Urtheil haben und über Taktdauer und Quantität klarer sehen, die man bisher mit einander verwechselt hat.

Wenn also die natürliche Quantität der Silben über die Taktdauer auch nicht entscheidet, so kann sie doch bei dem gleichmässigen ruhigen Tempo des Hexameters, das starken Verkürzungen widerstreitet, die Einhaltung der Taktdauer für sich allein ermöglichen; das heisst: als lang zu bezeichnende Senkungen müssen nicht durchaus fehlerhaft sein, aber die richtige Quantität der Senkungen kann niemals fehlerhaft sein. Kurze Senkungen, ohne Konsonantenhäufung, ohne vollen oder gar langen Vokal und ohne den „Tiefton“ (der immer die Neigung hat eine Silbe zu längen), kurz also reine Daktylen werden dem Vers immer zum Vortheil gereichen. Ebenso wirkliche Spondeen, welche die Dauer eines Taktes ebenso gut ausfüllen können als Daktylen.

Damit hängt nun auch die oft erörterte Frage zusammen, ob Trochäen im deutschen Hexameter zulässig sind? Klopstock betrachtete sie sogar als ein Mittel, dem Vers durch grössere Mannigfaltigkeit eine höhere Schönheit zu geben. Aber schon Moriz verlangte, dass der Hexameter aus lauter Daktylen bestehe, die nur hie und da durch einen Trochäus unterbrochen würden, denn der Trochäus mache ihn schleppend. Unsere deutschen Hexameter seit Klopstock aber seien nichts als sechsfüssige, mit Daktylen untermischte Trochäen, keine Hexameter. Goethe im Reineke Fuchs und auch Schiller in seinen ersten Hexametern kümmerten sich gar nicht um die Trochäen. Namentlich bei Schiller sind 1 bis 3 Trochäen, sogar 4 in Einem Verse nichts ausserordentliches, und nur

sehr selten besteht ein ganzer Vers aus Daktylen, fast nur bei nachahmender Charakteristik, wie in dem folgenden Vers: *aber in freieren schlingen durchkreuzt die geregelten felder* ‖ . . . Später aber ist Goethe zunächst durch Vossens Einleitung zu den Georgika von Vergil auf strengere Anforderungen aufmerksam geworden und unter W. von Humboldts und W. Schlegels Beistand näherten sich die beiden Weimarischen Dichter den antikisierenden Verskünstlern. Trotzdem sind ihre Hexameter auch später von Voss, Schlegel und Platen insgeheim und öffentlich verspottet worden; Platen hat gegen Hermann und Dorothea das keineswegs fehlerfreie Distichon gerichtet: *holpericht ist der hexameter zwar, doch wird das gedicht stets* ‖ *bleiben der stolz Deutschlands, bleiben die perle der kunst.* Goethe hat sich zwar noch später gegen die Rigorosisten in den Versen erklärt: *allerlieblichste trochäen aus der zeile zu vertreiben, und schwerfälligste spondeen an die stelle zu vertheilen, wird mich immerfort verdriessen;* aber man vergesse nicht, dass unter den schwerfälligsten Spondeen die Vossischen zu verstehen sind, die zu den „Gleichgewogenen" streben! W. Schlegel unterschied anfangs den griechischen Vers genau von dem deutschen: unsere Hexameter, meinte er damals, würden den Griechen, bei ihrer flüchtigeren Sprache fade und matt erschienen sein; der wahre griechische Hexameter mit seinen Spondeen und Daktylen dagegen würde sich in unserer Sprache nur mühselig fortschleppen, oder man müsse die Daktylen noch mehr suchen als selbst Homer. Später wurde auch Er Rigorosist: er verlangt zuerst in den Charakteristiken (1801) die völlige Verbannung des Trochäus; seine Elegie „Rom" ist der erste Versuch in trochäenlosen Distichen. F. A. Wolf in den Proben einer Odysseeübersetzung und andere Uebersetzer der Alten sind ihm dann gefolgt: Gräfe als Uebersetzer des Nonnos, Wolf (1813) in der Uebersetzung der ersten Horazischen Satire, Falbe in der humanistischen Zeitschrift Athenäum (1817) in der Uebersetzung der ersten 162 Verse aus der Pharsalia des Lukan. Dann sind Apel als Metriker und Platen als Dichter gegen den Trochäus aufgetreten, gegen den sich noch Hamerling erklärt hat. Zwar gegenüber

Paul Heyse, der dem Trochäus auf dem Umweg durch das patriotische Gefühl Eingang verschaffen wollte, weil sonst auch das Wort *vaterland* nicht in den Vers passe, wendet Hamerling mit Recht ein, man dürfe auch aus Patriotismus keine schlechten Verse machen. Aber auch nach seiner Meinung macht der Trochäus den Vers unsicher und hinkend, er nehme ihm den getragenen, feierlichen und doch anmuthigen Gang; Hamerling will noch lieber Daktylen von der Form ´ ˘ ˘ oder ´ ˘ – gelten lassen als Trochäen, d. h. starke Verkürzungen lieber als Dehnungen.

So kurzer Hand, indem man den Trochäen in Bausch und Bogen entweder die Thüre öffnet oder die Thüre weist, ist die Frage schon deshalb nicht zu erledigen, weil Niemand sagen kann, wo der Spondeus aufhört und der Trochäus anfängt. Es ist für uns kein Zweifel, dass die deutschen Hexameter wie die deutsche Sprache überhaupt weit mehr Spondeen enthalten, als Voss und seine Schule glaubten, weil sie nach „gleichgewogenen" Spondeen suchten. Ein konstantes Verhältniss zwischen der Länge und der Kürze besteht meiner Meinung nach weder in dem trochäischen Wortfuss (in *guter* ist die erste Silbe weit länger als in dem schwächer betonten unbestimmten Artikel *eines)* noch in dem trochäischen Versfuss. Auch hier handelt es sich bloss darum, dass die geforderte Taktdauer möglichst genau eingehalten wird. Das kann geschehen entweder durch eine dehnbare Hebung: betonte Silben können physisch zwar immer gedehnt werden, aber bei unbedeutenden oder satzunterthänigen Wörtern wäre die Dehnung aus logischen Gründen unerträglich: ein Versfuss *einen* wird sich im Hexameter immer übel genug ausnehmen, weil der unbestimmte Artikel wohl die Kürzung, aber nicht die Dehnung des Vokals erträgt. Oder es kann geschehen durch eine dehnbare Senkung: d. h. durch eine Senkungssilbe, die durch vollen Vokal oder durch starke Konsonanz (auch der folgende Anlaut spielt hier eine Rolle) die Dauer des Taktes ausfüllt: die Aufstellung Hamerlings, dass *liebes | (kind)* ein besserer Versfuss ist als *liebe | (that)*, wegen der stärkeren Konsonanz, duldet keinen Widerspruch. Es kann aber der Taktdauer endlich auch dadurch genügt

werden, dass eine kleinere oder grössere Pause (Cäsur) den Takt füllen hilft, und darum kommt ausser der natürlichen Prosodie auch die Cäsur in Betracht: ja auch Trochäen, die aus einem einzigen Wortfuss bestehen, werden störender empfunden als Trochäen die verschiedenen Wortfüssen angehören und also durch ein zwar sehr kleines, aber eben doch durch ein Intervall getrennt sind.

Hat man auf diese Weise jene Engherzigkeit verbannt, die den Rigorosisten eigen war: hat man die schweren Trochäen als Spondeen, wenn auch glücklicher Weise nicht als gleichgewogene, erkannt; hat man dann endlich das oberste Gesetz der gleichen Taktdauer über das untergeordnete, die Länge oder die Kürze der Hebung oder der Senkung, gestellt: dann wird man sich der Erkenntniss nicht verschliessen dürfen, dass die wahren und wirklichen Trochäen, die übrig bleiben, in dem Verse keinen Platz haben. Ein Vers wie der:

*aber in | einer | von den | besten und | glücklichsten | stunden*

ist einfach schlecht, weil *einer* und *von den* unmögliche Versfüsse sind. Ebenso hört jeder, dass die erste Hälfte des Pentameters *meinen ge|ängstigten | schritt* besser ist als diese: *meinen | angstvollen | schritt*, wo man, um zwischen den so ungleichen Takten wenigstens einigermassen auszugleichen, das schwachbetonte *meinen* unwillkürlich dehnt und das schwere *angstrollen* ebenso ungebührlich verkürzt. Es ist also kein leerer Wahn, wenn sich der Dichter den Grundsatz vor Augen hält: bei zweisilbigen Versfüssen nach möglichst langen, bei dreisilbigen nach möglichst kurzen Senkungen zu trachten. Bewusst oder unbewusst haben das auch alle unsere Dichter gethan; und wer nicht die Vossischen „gleichgewogenen" Spondeen sucht, der wird in Goethes Reineke Fuchs mehr lange Senkungen finden als er glaubt.

Das Streben nach genauerer Einhaltung der Taktdauer, das im Hexameter eine rhythmische Forderung ist, kann freilich auf Kosten der Wortbetonung und Satzbetonung befriedigt werden, wir haben solche Fälle bei Voss wiederholt kennen gelernt und auch die gehäuften schwebenden Betonungen nach dem Paradigma *erlkönig, ehrwürdig* etc. gehören hieher. Die grössere rhythmische Vollkommenheit wird hier zu einer metrischen

Unvollkommenheit. Nicht so leicht zugeben aber kann ich Victor Hehn, dass die rhythmische Vollkommenheit des Hexameters bei Voss und seiner Schule bloss durch stilistische Kunststücke oder gar Mätzchen zu Stande käme. Hehn macht auf die Stilmittel aufmerksam, mit deren Hülfe Voss seine schweren Spondeen und seine leichten Daktylen erzielt: also auf die Häufung von Diminutiven *(söhnlein* statt *sohn)*, von Klopstockischen Komparativen der Verstärkung *(grünere* für *grüne*, ohne Vergleichung), auf die Zerdehnungen ursprünglich dreisilbiger Verbalformen *(wallete, machete, hörete)* und umgekehrt auf die Zusammenziehungen dreisilbiger Nominal- und Verbalformen *(heilger, schmerzts)*, und endlich auf die so barsch und grob klingenden Participien mit imperativischer Bedeutung *(frisch! nicht lange gefeiert!)*. Zugegeben, dass diese Stilmittel von Voss zu häufig in Anwendung gebracht werden und die natürliche Rede oft ersticken! Aber man darf nicht übersehen, dass ein jedes Versmass seine Rückwirkung auf den Stil ausübt und dass diese Rückwirkung um so stärker ist, je ausgeprägter der rhythmische Charakter des Versmasses ist. Der fünffüssige Jambus schmiegt sich dem Satz an; der vierfüssige Trochäus und der Daktylus suchen den Satz zu modeln. Die daktylischen Dimeter Arndts stellen die Satzbetonung auf den Kopf, die Trimeter verwirren die Wortfolge. Schon daraus hätte man erkennen sollen, dass der fallende Rhythmus nicht der unserer Sprache eigenthümliche ist.

Die Geschichte des deutschen Hexameters haben Wackernagel und Weichelt geschrieben. Die ältesten (1340) gehören dem Mittelalter an und sind den gereimten lateinischen Hexametern (leoninischen Hexametern) nachgebildet. Sie werden zuerst in Uebersetzungen aus dem lateinischen, dann in Haushaltungsregeln, Vocabularien u. dgl. angewendet und mischen meistens lateinische Wörter unter die deutschen. Der natürliche Accent wird beachtet, nicht aber die natürliche Quantität, trotzdem die damals noch kurzen Stammvokale die Nachbildung der antiken Kürzen in der Senkung erleichtert hätten.

Nach hundertjähriger Pause unternimmt es der Humanismus unter schwierigeren Verhältnissen (die betonten Stamm-

silben waren inzwischen lang geworden), Hexameter nach antiken Grundsätzen d. h. mit Berücksichtigung der natürlichen Quantität bis auf die Position und ohne Rücksicht auf den natürlichen Accent zu bauen. Konrad Gessners schwerfällige Hexameter (1555) bestehen aus lauter Spondeen ausser dem Daktylus im fünften Fusse, und beobachten die Quantität genau; Fischarts Hexameter streben nach daktylischem Rhythmus und nehmen die Quantität einmal leichter, dann wieder schwerer. Wie früher in der lateinisch-deutschen Mischpoesie wird der Hexameter jetzt in der macaronischen Poesie verwendet. Sowohl der Grammatiker Clajus (1578) als Eisenbeck in seiner Bearbeitung des CIV. Psalmes (1617) bleiben der Quantität treu und man begreift, dass die Poetiken des XVII. Jahrhunderts von solchen Versen nichts wissen wollten. Die Versuche blieben vereinzelt und ohne Folge: fast jeder dieser Dichter hält sich für den Erfinder der Hexameter, er weiss nichts von seinen Vorgängern.

Im Opitzischen Zeitalter trat der natürliche Accent wieder in seine Rechte; auf ihn hat zuerst Birken in seiner Rede-, Bind- und Dichtkunst (1679) in der Uebersetzung eines lateinischen Hexameters Rücksicht genommen. Während aber Schottel und Morhof solche Verse als Zwang wider die „Eigenschaft" der Sprache betrachten (wobei sie offenbar an die „quantitierenden" Versuche des XVI. Jahrhunderts denken), spotten Weise und Hunold über die mühelose Kunst solcher Verse. Erst der Hofdichter Heräus hat es gewagt, in einer Elegie auf die Geburtstagsfeier Karls VI. (1713) das antike Distichon, also zugleich den Hexameter und den Pentameter, in einer ernsten Dichtung bei feierlicher Gelegenheit anzuwenden. Aber auch Er, so gut wie Birken, Weise und Hunold, glaubt dem antiken Versmass den Schmuck des Reimes nicht vorenthalten zu dürfen, ohne den damals noch immer eine Dichtung aufhörte ein Gedicht zu sein.

Ungereimte Verse hat bekanntlich anfangs auch Gottsched in seiner Kritischen Dichtkunst (1730) empfohlen; unter den reimlosen Metren, die er zur Nachahmung empfiehlt, ist auch der Hexameter, in dem er den Eingang der Ilias

übersetzt. Aus dem Streben nach reimlosen Versen ist der Hexameter mit Vorschlagsilbe hervorgegangen, den zuerst Uz in seiner Frühlingsode (Schwabes Belustigungen 1743) aufgebracht hat und der uns den Uebergang von dem damals herrschenden Alexandriner zum Hexameter anzeigt: Uz baut einen Alexandriner mit zweisilbiger Senkung im dritten und im sechsten Fuss, aus ⏑ ´ | ⏑ ´ | ⏑ ⏑ ´ | ⏑ ´ | ´ ⏑ ⏑ ´ | ⏑ wird ´ ⏑ | ´ ⏑ | ´ ⏑ | ´ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑, also ein Hexameter mit Vorschlagsilbe *(ich will vom weine berauscht die lust der erde besingen)*, wie ihn dann E. von Kleist in seinem Frühling angewendet hat. Der Hexameter mit Auftakt ist im Deutschen wegen des im Satze vorherrschenden jambischen Rhythmus viel leichter zu haben als der eigentliche Hexameter: man darf aber nicht übersehen, dass bei freiem Enjambement durch das Zusammentreffen zweier Senkungen im Versschluss und im Versanfang der sonst regelmässig wiederkehrende zweisilbige Takt fehlt, dass also die Integrität des Verses nur durch einen Sinnesabschnitt gesichert werden kann. Ungefähr gleichzeitig mit Uz' Frühlingsode korrespondierten auch König und Bodmer mit einander über die Möglichkeit deutscher Hexameter. Nach Cramer hätte Klopstock bloss Gesners und Heräus' Versuche gekannt, als er sich, bekanntlich erst in Leipzig, also unter Gottscheds Augen, entschloss, den Messias in Hexametern zu dichten, die er immer als „das neue Silbenmass" bezeichnet. Klopstock hat das Verdienst, den spielenden Versuchen ein Ende gemacht und den Vers für unsere Dichtung dauernd gewonnen zu haben, indem er ihn in einem grossen Werk zur Anwendung brachte. Ueber den Klopstockischen Vers haben Strauss, Hamel und Muncker Untersuchungen angestellt. Durch Klopstock sind auch die holprichten Zürcher Hexameter Bodmers und der übrigen Patriarchadendichter angeregt: Bodmer ist wohl der einzige Dichter, der den Hexameter im Drama zur Anwendung gebracht hat und zwar auch nur einmal, in den aus Epen hervorgegangenen biblischen Schauspielen Der erkannte Joseph und Der keusche Josef (1754). Nach Klopstocks Auftreten bedauerte Gottsched in den späteren Auflagen der Kritischen Dichtkunst, den Hexameter empfohlen zu haben,

der bei den Deutschen so rauh und hart klänge; später empfahl er wiederum den Hexameter zu reimen und er gab selbst die Probe einer Uebersetzung der Aeneide in gereimten Hexametern. Die Zürcher Hexameter nahmen Lessing gegen den deutschen Hexameter überhaupt ein: er mochte dieses Versmasses wegen die Götzische Mädcheninsel nicht leiden und spottete gelegentlich, dass ihn bei Mangel an Zeit, seine Briefe in Prosa abzufassen, zuweilen die Lust anwandle, sie in Hexametern zu schreiben.

Friedrich der Grosse war es, der in seiner Schrift über die deutsche Litteratur die Versart der Götzischen Mädcheninsel für die unserem Idiom am meisten entsprechende und namentlich dem gereimten Vers weit vorzuziehende erklärte. Sind Goethes Versuche (seit 1781) wirklich auf diese Anregung zurückzuführen? Seit Vossens Odyssee und den epischen und elegischen Dichtungen Goethes und Schillers bildet der Hexameter einen unverlierbaren Besitz unserer Dichtung, den uns weder mehr die engherzigen Anforderungen der Vertreter der strikten Observanz (Voss, W. Schlegel, Wolf), noch die Angriffe der Anhänger der nationalen Metrik haben entwenden können, die schon 1820 in Wachters Dialogen teutonischer Jünglinge und Jungfrauen über „Die Unanwendbarkeit des Hexameters und der ihm verwandten Versarten in der deutschen Sprache“ (Jena) ihren Anfang nehmen und einem Uebersetzer Homers die Nibelungenstrophe empfehlen. Er wird im neunzehnten Jahrhundert nicht bloss von Kunstdichtern wie Pyrker, Hamerling u. a. gebraucht, sondern auch von Dialektdichtern wie Hebel, Stelzhamer, Misson, Rosegger, Nagl. Schon daraus ergibt sich, dass er kein unvolksthümliches Versmass ist. Dass man Hexameter bloss nach dem Gehör, ohne Kenntniss des antiken Schema bauen kann, dafür gibt uns Bissing im Leben der Dichterin Imhoff-Helwig ein werthvolles Zeugniss. Diese hatte in ihren Schwestern von Lesbos Hexameter geschrieben, ohne zu wissen, was ein Hexameter ist; Goethe sagte: „Ich verstehe, das Kind hat die Hexameter gemacht, wie der Rosenstock die Rosen trägt!“

### 2. DER PENTAMETER UND DAS DISTICHON.

Der Name Pentameter ist ungeschickt, denn man hat es, wie das Schema zeigt, nicht mit einem fünftaktigen, sondern mit einem sechstaktigen Vers zu thun. Als Fünffuss hat man ihn bezeichnet, indem man ganz äusserlich die beiden einsilbigen Takte zu einem zweisilbigen zusammenzählte, also den dritten Fuss im Verein mit dem sechsten als eine Einheit gelten liess, nach dem Muster des satirischen Pentameters: *deficiente pecu — deficit omne — nia.* Besser würde man den Pentameter als den elegischen Vers bezeichnen. Denn er kommt im Deutschen nur im Verein mit dem Hexameter vor, mit dem er das Distichon oder das elegische Versmass bildet, das am meisten in Elegien und in Epigrammen verwendet wird. Die Geschichte des elegischen Versmasses im Deutschen ist noch zu schreiben und von der Geschichte der Dichtungsgattung, der Elegie im Sinne der lateinischen Erotiker und im modernen Sinne, nicht wohl zu trennen. Heräus hat wie wir wissen in der neueren Zeit zuerst Distichen gebaut; später (1743) hat Gottsched in der dritten Auflage seiner Kritischen Dichtkunst eine Bearbeitung des sechsten Psalmes in Distichon gegeben; seit Klopstocks Ode An die zukünftige Geliebte (1798) gehört uns das Versmass dauernd an.

Man beachte zunächst, dass die Integrität des Verses im Pentameter durch den regelmässig nach je sechs Takten wiederkehrenden einsilbigen Takt rhythmisch markiert wird; und dass man es mit einer aus Hexameter und Pentameter bestehenden Strophe zu thun hat, in welcher der sechstaktige erste Vers erst mit dem sechsten Takte des zweiten seine architektonische Entsprechung findet. Der Versschluss ist darum trotz den ziemlich gleichgebauten Hälften des Pentameters so wenig gefährdet, dass nach der antiken Regel eine Sinnespause am Schluss des Pentameters überflüssig ist, ja dass man die Verbindung des Pentameters mit dem folgenden Hexameter geradezu anstrebt. Von den Neueren ist diese Regel mit Unrecht missachtet, ja sogar ins Gegentheil verkehrt worden. Humboldt tadelt es sogar, wenn der Sinn nicht mit dem Distichon schliesst. In Schillers Distichen

aber bildet trotzdem nur selten ein Distichon einen Satz für sich; meistens greift der Sinn aus dem Pentameter mittelst, oft sehr enger, Enjambements in die folgende Zeile hinüber, und kommt erst in dem Hexameter zum Abschluss. Es ist gar nicht selten, dass Ein Wort oder zwei Worte im Hexameter den Satz abschliessen; und das ist ganz in der Ordnung, wenn nur die Cäsurverhältnisse des Hexameters dadurch nicht geschädigt werden, d. h. wenn auf die Nebencäsur im ersten oder zweiten Fuss die Hauptcäsur im dritten oder vierten Fuss folgt. Der Pentameter verträgt ein um so freieres Enjambement, als bei dem näheren Zusammenrücken des Pentameters und Hexameters zwei betonte Silben (´ ‖ ´ ⏑ ⏑) zusammentreffen und eine kleine rhythmische Pause sich von selbst herstellt, wenn beide Accente zur Geltung kommen sollen.

Der Pentameter wird durch die Cäsur, den stehenden Versabschnitt nach der dritten Hebung (Penthemimeres), in zwei ziemlich gleiche Theile getheilt. Ganz gleich sind die Vershälften nicht, weil in der ersten Hälfte zweisilbige mit dreisilbigen Füssen wechseln, in der zweiten aber nur dreisilbige Füsse vorkommen. In der Cäsur treffen immer zwei Accente zusammen (´ | ´ ⏑ ⏑) und es stellt sich daher, wenn beide Accente zur Geltung kommen sollen, eine rhythmische Pause von selbst ein, die um so besser empfunden wird, als die Cäsur nach einer gewissen Anzahl von Takten regelmässig wiederkehrt. Satzabschnitt oder gar Satzabschluss ist also im Interesse der Integrität des Verses eher zu meiden als zu suchen; und nur die rhythmische Sicherheit des Versschlusses macht den Satzabschluss in der Cäsur möglich. Am häufigsten begegnet man aber doch Parallelsätzen, zwischen denen die kürzeste Pause besteht. Schon W. Schlegel hat an Goethe das sinnreiche Spielen mit dem Pentameter gerühmt, wenn eine Hälfte der andern gleichsam antwortet: *wäre die welt nicht die welt, wäre dann Rom auch nicht Rom; folgte begierde dem blick, folgte genuss der begier.* Ja nicht einmal Wortschluss wird in der Cäsur verlangt; Wortfüsse von der Form ´ ⏑ ⏑ (sinkende Joniker) sind vielmehr bei den antikisierenden Elegikern, bei W. Schlegel und in Voss' Tibullübersetzung, geradezu beliebt:

*dass du die nägel dem kunstfertigen schnitzler gereicht . . .*
*blüht willführig voll süssduftender rosen die flur . . .*
*zischen, der draussen die erzflüglige perle bewacht . . .*
*Priamus nach und des speerschwingenden Priamus volk . . .*

Auch aus einem sinkenden Spondeus können die beiden zusammentreffenden Accente bestritten werden, weil die folgenden Kürzen (´ | ˘ ˘) Nebenaccent möglich machen: ausser wenn sie von der Arsis durch Sinnesabschnitt getrennt sind wie in dem Verse:

*wild herrauschte der waldstrom | in verheerender flut.*

Eine starkbetonte Silbe ist in der Cäsur aus zweifachen Gründen unerlässlich: erstens aus Gründen der natürlichen Betonung, weil ein schwächerer Accent vor dem folgenden stärkeren unterginge: und zweitens aus rhythmischen Gründen, weil der Vers sonst in der Mitte zusammenbrechen würde. Ganz unmöglich ist deshalb ein steigender spondeischer Wortfuss an dieser Stelle: denn in

*niemals gedächten sie | für wahr der vergangenen zeit . . .*
*rügel ertöneten | hur monischen | saitengesang . . .*

haben wir die Figur ´ ˘ ˘ | ¯ | ´ ˘ ˘ d. h. drei Silben zwischen zwei Accenten, von denen nur die zweite Nebenaccent haben kann, während ihn die dritte unmittelbar vor dem Hauptaccent verliert. Die natürliche Betonung ist: *gedächten sie fürwahr* und *ertöneten harmónischen*. Ebenso ist bei einsilbigen Wörtern wegen des Satzaccentes unmöglich:

*trug den gefallenen | auf | seinem | gewaltigen schild;*

auch hier ist *auf* unbetont, die natürliche Betonung lautet: *gefállenèn auf seinem*. Anders in dem Vers W. Schlegels:

*täglicher | kriegsarbeit | fremd und dem | wiehernden | ross.*

Hier steht *fremd* gewissermassen *ἀνὰ κορυφὴν* zwischen zwei Redetheilen, zu denen es gleichmässig gehört: es ist möglich, eine Pause nach der Silbe *beit* zu machen: daher kann hier der Nebenaccent vor dem Hauptaccent bestehen.

Das ist auch der Grund, warum eine nebentonige Silbe im letzten Fuss verhältnissmässig häufig vorkommt:

*mehrerer lob missfällt, singe den wenigeren;*

nämlich wenn der Pentameter mit einer Pause schliesst. Aber nicht, wenn Enjambement stattfindet, weil dann der

Nebenaccent mit der ersten Hebung des folgenden Hexameters zusammentrifft:

*immer entárteterè*
*söhne sich zeugt das verderbte geschlecht*

oder gar:

*aber es húldigten diè*
*völker der blinden gewalt.*

Hier ist die natürliche Betonung vielmehr *entártetère sŏhne* und *húldigtèn die völker;* die letzte Hebung des Pentameters geht verloren.

Auch im Pentameter wird die grösstmögliche Mannigfaltigkeit und Abwechslung in den Wortfüssen gewünscht. Mehrsilbige Wörter sind am Schlusse beliebt:

*deren bethörender glanz hegt basiliskennatur;*

besonders anapästische Wörter, also Fremdwörter, denn wir haben keine Anapästen im Deutschen:

*unter dem greisen gelock runzeln, der stirn diadem.*
*rein am entwölkten azur bildet sich roms horizont.*

Seltener ist schon ein Jambus im Versschluss, der nicht nur den fallenden Rhythmus des Verses am Schluss verfälscht, sondern bei dem Antagonismus zwischen Wortfuss und Versfuss auch einen vorhergehenden Amphibrachys voraussetzt (´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ | ⏑ | ´), also wieder einen Wortfuss von unausgesprochenem Rhythmus:

*fruchtbar blühet der lenz, schallen die | lieder! hin ab*
*dringt kein laut.*

Dagegen ist jambischer Wortfuss in der Cäsur beliebt, weil hier diese Bedenken fortfallen:

*frühlingslauben umwogt | schimmerndes blüthengewühl.*

Einsilbige Wörter sind weder in der Cäsur, noch im Versschluss beliebt; sie verursachen auch Zusammenfallen von Wortfuss und Versfuss:

*jetzt willkommenes schnees wogendes flockengewühl.*

Aber bei dem Parallelismus der beiden Vershälften stellt sich wie im Lateinischen so auch im Deutschen gern Parallelismus der Sätze und der Satzglieder ein und so kann aus dem rhythmischen Mangel eine metrische Tugend werden.

wenn zwei zusammengehörige oder einander entgegengesetzte Begriffe in den einsilbigen Takten einander gegenüberstehen und nach W. Schlegels Ausdruck die eine Hälfte des Pentameters der andern antwortet:

*ward der entwürdigte krieg gladiatorischer scherz*

oder wenn ein Wort isoliert in der letzten Hebung steht:

*als von dem mast schlachtruf scheuchte die trunkenen: flieht!*
*flieht! ringsum erhoben gewaffnete, rachererlangend . . .*

Bei Schiller ist indessen gerade der Schluss auf ein einsilbiges oder zweisilbiges Wort das Gewöhnliche, nur vereinzelt begegnen mehrsilbige.

Die Mannigfaltigkeit der Versfüsse ist im Pentameter insofern grösser als im Hexameter, als nicht bloss zwei- und dreisilbige, sondern auch einsilbige Versfüsse vorkommen. Darum ist der Pentameter in Bezug auf die Taktdauer noch empfindlicher als der Hexameter; das hat schon Apel gefühlt, und um die gleiche Dauer der einsilbigen und der dreisilbigen Füsse herzustellen, betrachtet er die Daktylen des deutschen Hexameters als vierzeitig, die des Pentameters aber als dreizeitig. Wir wissen, dass die Silben weder in der Prosa noch im Vers eine feste Dauer haben: dass die natürliche Prosodie wohl nicht gleichgültig ist, aber nicht in letzter Instanz entscheidet: man wird sich daher leicht überzeugen, dass Trochäen, wenn sie nicht aus starkbetonten Begriffswörtern bestehen, auf deren Stammsilben man verweilen kann, im Pentameter besser vermieden werden, namentlich wenn Wortfüsse und Versfüsse zusammenfallen. Ein Verseingang *klagende | nachtigall |* ist immer noch besser als *wenn Philomele | klagt* ; oder *jagdgesang aus dem | wald |* besser als *frohe | lieder im | wald |*. Auch ein voller Vokal oder stärkere Konsonantenposition machen den Trochäus erträglicher: *stürmte dem | heer voran* ist besser als *stürmte vor'an dem | heer*, wo freilich eigentlich gar Pyrrhichius (⏑ ⏑ *án dem*) vorliegt.

Unmöglich aber ist der Trochäus, trotz dem bösen Beispiel unserer Klassiker, in der zweiten Hälfte des Pentameters, und zwar aus dem folgenden Grunde: der Penta-

meter ist mit dem Hexameter, einem Vers von daktylischem Charakter, untrennbar verbunden, den leichten Fall des daktylischen Verses hält aber der Pentameter, auch wenn er mit zwei dreisilbigen Füssen beginnt, mit dem dritten Fuss auf; hier entsteht durch das Zusammentreffen zweier Accente eine unvermeidliche Stockung. Nach dem allgemein gültigen Gesetz, dass sich jeder Rhythmus gerade gegen den Schluss in voller Stärke und Reinheit herzustellen sucht, tritt die daktylische Bewegung nach der Hemmung im dritten Fuss mit frischer Kraft hervor. Die zweite Hälfte des Pentameters duldet darum nur Daktylen und das Tempo ist anfangs weit rascher und beflügelter als je zuvor im Hexameter oder in der ersten Hälfte des Pentameters. Aber der schon einmal unterbrochene Rhythmus hat nicht mehr die Kraft des ungeschwächten Verses, und der neue Widerstand, dem er im sechsten Fuss begegnet, bringt ihn willig und sanft zur Ruhe. Auch in der Musik finden wir am Schluss der Absätze gerne zwei gleichgegliederte Takte vor dem Schlusstakt, dessen schlechter Takttheil fehlt; der drittletzte Takt prägt den Rhythmus in Bezug auf die Dauer und den Accent noch einmal deutlich aus, der vorletzte gestattet eine kleine Verletzung der Taktdauer durch Verlängerung der letzten Note, der letzte besteht nur mehr aus dem guten Takttheil. Darum haben die Alten mit Recht in der zweiten Hälfte des Pentameters Daktylen verlangt, und man sieht, wie stark der Abschluss des Distichons rhythmisch markirt ist: nach je 8 Takten kehren die vier gleichen Takte ´ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ wieder. Der daktylische Fall wird im neunten Takt aufgefangen; er schlägt im zehnten und elften Takt mit schwächerer Kraft noch einmal hervor und kommt im zwölften zum Abschluss. Schiller hat das Distichon so charakterisirt:

*im Hexameter steigt des springquells silberne säule,*
*im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab*

und Wilhelm Schlegel:

*als der Hexameter einst in unendlichen räumen des epos*
*ernst hinwandelnd umsonst innigen liebesverein*
*suchte, da schuf aus eignem geblüt ihm ein weibliches abbild,*
*Pentametrea, und ward selber Apoll Paranymph*

*ihres unsterblichen bundes. ihr sanft anschmiegend umarmen*
*brachte dem heldengemahl, spielender genienschaar*
*ähnlich, so manch anmuthiges kind, elegïsche lieder.*
*er sah lächelnd darin sein männoidengeschlecht.*
*so, freiwillig beschränkt, nachlässigen gangs, in der rhythmen*
*wellenverschlingungen, voll lieblicher disharmonie,*
*welche, sich halb auflösend, von neuem das ohr dann fesselnd*
*sinnigen zwist ausgleicht, bildeten dich, Elegie,*
*viel der hellenischen männer, und mancher in latium, jedes*
*liebbewegten gemüths linde bewältigerin.*

Darum haben die Alten mit Recht die stellvertretenden Spondeen wohl in der ersten, nicht aber in der zweiten Hälfte des Hexameters gestattet. Die deutschen Dichter haben die Regel nicht als unbedingt verbindlich betrachtet: sie gestatten sich, freilich nur in seltenen Fällen, nicht bloss Spondeen, sondern auch Trochäen. Der Trochäus aber ist, wegen des raschen Tempos, hier ganz unmöglich, namentlich in dem vierten Fuss, der den raschesten Fall hat: aber auch im fünften Fuss ist eine Verlängerung durch Pseudodaktylus von der Form ´ ⏑ – noch immer erträglicher als ein zu kurzer Fuss. Selbst Schiller hat in der zweiten Hälfte die Trochäen vermieden, wie denn seine Pentameter überhaupt flüssiger sind als seine Hexameter. Der folgende Vers ist durch einen Spondeus entstellt:

*sank in die schweigende nacht | nordlands | mächtiger held.*

Ganz unmöglich ist der schwachbetonte und darum ganz kurze Trochäus an der gefährlichsten Stelle, im vierten Fuss, des folgenden Verses:

*Amor glaubte in ihr | seine | mütter zu sehn.*

Man vergleiche ferner

*flutenbesänftigerin, | schau hülf|reich auf | uns*

mit der Umkehrung:

*schau hülfreich auf uns, | flutenbe|sänftigerin.*

Daraus, dass die zweite Hälfte des Pentameters einen so fest bestimmten Rhythmus hat, ergibt sich nun weiter, dass der Wechsel der Versfüsse, trotzdem hier ein-, zwei- und dreisilbige Takte mit einander abwechseln, doch weniger Mannigfaltigkeit aufzeigt als beim Hexameter. Der Hexameter kann 16 verschiedene Formen annehmen, der Pentameter nur 4.

Dazu kommt noch die Einförmigkeit der Cäsur gegenüber der reichen Gliederung des Hexameters: nach der freien Bewegung des Hexameters stellt sich im Pentameter immer wieder das strengere Gesetz am Schlusse der elegischen Strophe her.

Ueber den Wechsel der zweisilbigen und der dreisilbigen Versfüsse, der im Distichon $16 \times 4$, also 64 Combinationen gestattet, haben Drobisch und Hultgren statistische Untersuchungen angestellt, denen ich aber nur so weit folgen kann, als sie sich auf wirkliche Beobachtung und nicht bloss auf mathematisches Calcul gründen. Drobisch hat von Goethe die elegischen Dichtungen (bei mir in runder Klammer) und meistens auch die Epigramme (bei mir in eckiger Klammer) in Untersuchung gezogen und daraus einen Durchschnitt (bei mir ohne Klammer) gezogen, den er mit dem Schillerischen Distichon vergleicht.

Was zunächst den Hexameter im Distichon betrifft, so machen die zweisilbigen Füsse gegenüber den dreisilbigen im ersten Fuss bei Goethe (71,1) [69,6] 70,4 %, bei Schiller 58,8 % aus, die zweisilbigen überwiegen also wie bei Goethe und nur bei Goethe, aber in weit schwächerem Grade. Im zweiten Fuss bei Goethe (20,3) [19,4] 19,9 %, bei Schiller 20,8; hier überwiegt also bei beiden Dichtern der Daktylus, ebenso wie bei Klopstock, Voss und den Griechen. Im dritten Fuss bei Goethe (51,1) [38,2] 45,6 %, bei Schiller 40,4; hier macht sich also bei Goethe ein Unterschied zwischen den Elegien und den Epigrammen geltend, in den ersteren überwiegen die Spondeen, in den letzteren wie in Schillers Distichen die Daktylen. Im vierten Fuss bei Goethe (66,8) [60,2] 64,0 %, bei Schiller 56,6.

Was die Gesammtzahl der dreisilbigen Versfüsse betrifft, so macht sie bei Goethe (47,7) [52,4] 50,0 %, bei Schiller 55,7 % aus. Die Verse mit überwiegend daktylischen Versfüssen betragen in Goethes Elegien 21,6, mit überwiegend spondeischen 31,7, die gleichmässigen 46,7 %; bei Schiller ist das Verhältniss 38,2 : 20,8 : 41,0. Schillers Hexameter sind also reicher an Daktylen, bewegter als die ruhigeren elegischen Verse Goethes, die denen der römischen Erotiker

Tibull und Properz gleichen, während die Hexameter der Goethischen Epigramme schon mehr Daktylen aufzunehmen suchen. Die bei Goethe und Schiller, aber auch bei Tibull und Properz beliebtesten Formen sind *sdss*, *sdds*, *sdsd*, *sddd*; sie machen unter allen sechzehn Formen des Hexameters zusammen mehr als die Hälfte der Fälle (bei Goethe 57,3, bei Schiller 52,6 %) aus.

In Bezug auf den Pentameter kommen nur die zwei ersten Füsse in Betracht. Von den vier möglichen Formen nimmt *sd* in Goethes Elegien 55,2 %, bei Schiller 48,4 in Anspruch: *dd* bei Goethe 36,1, bei Schiller 42,0; *ds* bei Goethe 6,2, bei Schiller 9,6; *ss* bei Goethe 2,5, fehlt bei Schiller. Der Daktylus im zweiten Fuss ist also weitaus überwiegend sowohl bei Goethe als bei Schiller, während umgekehrt die römischen Elegiker hier Spondeen vorziehen. Der Anprall des fallenden daktylischen Rhythmus an die beiden aufeinanderfolgenden Accente ist im deutschen Vers ein stärkerer. Der Spondeus im ersten Fuss überwiegt bei Goethe mit (57,7) [55,8] 53,1 %, er unterliegt bei Schiller ein wenig mit 48,4 %; im zweiten Fuss unterliegt der Spondeus bei Goethe mit (8,7) [9,4] 9,0 %, bei Schiller ebenso mit 9,4. Gerade das umgekehrte Verhältniss ist bei den römischen Elegikern das gewöhnliche.

In Goethes Elegien machen die Verse mit überwiegenden Daktylen (also mit dem Eingang *dd*) 36,1 %, die mit überwiegenden Spondeen 2,5 %, die gleichmässigen 61,4 % aus. Bei Schiller ist das Verhältniss ähnlich 42,0 : 0 : 58,0. Ganz anders bei den römischen Elegikern.

Die Summe der daktylischen Füsse an den beiden ersten Stellen macht bei Goethe (66,8) [68,7] 67,6 %, bei Schiller 71,0 aus; bei den Römern ist das Verhältniss viel gleichmässiger. Also sind auch Schillers Pentameter viel reicher an Daktylen als die Goethischen, diese wiederum reicher als die römischen.

Trotzdem aber bei Goethe alle 16 Formen des Hexameters und alle 4 Formen des Pentameters vorkommen, so sind doch auch bei ihm nicht alle möglichen Combinationen des Hexameters mit dem Pentameter, nicht alle 64 Formen

des Distichons vertreten. Es fehlen 19 Formen ganz, und zwar von der Pentameterform *ss*, die auch bei Goethe sehr selten ist. Aber auch von 50 übrigen Formen kommt die Mehrzahl verhältnissmässig selten vor, so selten, dass die folgenden acht Schemen zusammen genommen häufiger auftreten als alle 42 übrigen Formen zusammen. Es sind, nach der Frequenz geordnet, die Formen:

*sdss, sd;* *sdds, sd;* *sdsd, sd;* *sdss, dd.*
*sdds, dd;* *sdsd, dd;* *ssds, dd;* *ssds, sd.*

Bei Schiller fehlt die Pentameterform *ss* ganz, es sind daher überhaupt nur 48 Formen des Distichons möglich. Aber auch von diesen fehlen 5 Formen mit der seltenen Pentameterform *ds*. Unter den 43 Formen des Distichons, die bei Schiller vorkommen, treten die folgenden neun heraus, weil sie zusammengenommen öfter als alle 35 übrigen Formen zusammengenommen vorkommen, wenn sie auch nicht so stark überwiegen als die Lieblingsformen Goethes.

*sdds, sd;* *sddd, sd;* *sdss, sd;* *sdds, dd;* *sdss, dd.*
*sddd, dd;* *ddds, sd;* *dddd, dd;* *sdsd, sd.*

Man sieht, dass nur die drei Formen *sdds, sd; sdsd, sd; sdds, dd* gemeinsame Lieblingsformen beider Dichter sind.

Der Procentsatz der Daktylen in dem ganzen Distichon ist bei Goethe (54.1) [57.8] 55.7; bei Schiller 60.9, auch seine Distichen sind also reicher an Daktylen als die Goethischen.

Was die Anzahl der überwiegend aus Daktylen oder aus Spondeen bestehenden oder der gleichmässigen Hexameter oder Pentameter oder Distichen betrifft, so weisen die neun möglichen Combinationen folgende Procentsätze auf:

| Hexameter | | Pentameter | Goethe | | Schiller |
|---|---|---|---|---|---|
| daktylisch | = | spondeisch | (0.4) | 0.7 | fehlt. |
| daktylisch | = | daktylisch | (8.5) | 9,7 | 16.2 |
| daktylisch | = | gleichmässig | (12.7) | 14.7 | 22.0 |
| spondeisch | = | spondeisch | (1.2) | 0.8 | fehlt |
| spondeisch | = | daktylisch | (12.2) | 10.8 | 9.6 |
| spondeisch | = | gleichmässig | (18.3) | 15.5 | 11.2 |
| gleichmässig | = | spondeisch | (1.0) | 0.8 | fehlt |
| gleichmässig | = | daktylisch | (15.4) | 17.0 | 16.2 |
| gleichmässig | = | gleichmässig | (30.3) | 30.1 | 24.8 |

Aus diesen Rubriken ergibt sich ferner, dass die fünf Formen, worin entweder der Hexameter oder der Pentameter oder das ganze Distichon überwiegend daktylisch ist, sich bei Goethe und Schiller wie 49.2 : 64.2 verhalten, d. h. dass auch die ganzen Distichen bei Schiller viel öfter daktylisch sind als bei Goethe. In 50 Distichen Goethes kommen durchschnittlich 57.25, bei Schiller dagegen 63.35 daktylische Verse vor.

Was endlich den Wechsel zwischen zweisilbigen und dreisilbigen Versfüssen anbelangt, so gestatten die Hexameter mit daktylischem Anfang entweder einen, drei oder fünf Wechsel; die mit spondeischen nur zwei oder vier Wechsel. Daher ist bei Goethe, dessen Verse den spondeischen Eingang bevorzugen, zwei- oder viermaliger, bei Schiller dagegen wegen des daktylischen Anfangs ein-, drei-, fünfmaliger Wechsel häufiger. Bei Goethe ist das Verhältniss der Wechsel zu den Folgen (23.8 : 10) [20.1 : 10] 22.2 : 10, also die Abwechslung mehr als doppelt so häufig denn die Folge; bei Schiller 18.5 : 10, also weniger häufig als bei Goethe, trotzdem noch immer auf eine Folge fast zwei Wechsel kommen.

Ein Pentameter mit spondeischem Eingang gestattet zwei oder vier Wechsel, mit daktylischem Eingang nur drei. Das Verhältnis der Summen der Wechsel und der Folgen ist hier bei Goethe und Schiller ziemlich gleich, ungefähr 2.5 : 1, also wiederum überwiegender Wechsel, weit öfter als bei den römischen Elegikern.

Im lateinischen Distichon will Hultgren das Gesetz beobachtet haben, dass ein daktylisch beginnender Hexameter sich gern mit einem daktylisch beginnenden Pentameter (also *d, d*), seltener mit einem spondeisch beginnenden Pentameter (also *d, s*) verbinde; aber diese Verbindung sei noch immer häufiger als die Verbindung eines spondeisch beginnenden Hexameters mit einem daktylisch beginnenden Pentameter (also *s, d*). Im Griechischen lässt sich eine solche Regelmässigkeit nicht wahrnehmen, was Hultgren aus dem Gegensatz der griechischen Naturtechnik zu der römischen Kunsttechnik erklären will. Bei Goethe dagegen ist wegen der Bevorzugung

des spondeischen Eingangs sowohl im Hexameter als im Pentameter gerade die monotonere Form *s, s* am beliebtesten. Von seinen acht Lieblingsformen weisen zwar vier die Form *s, s* und vier die Form *s, d* auf, aber die mit *s, s* sind die weitaus häufigeren. Von den neun Lieblingsformen Schillers zeigen ebenfalls vier von den häufigsten die Form *s, s*; drei weniger häufige *s, d*: eine seltenere *d, s* und eine noch seltenere *d, d*. Die im lateinischen beliebtesten Formen des Eingangs sind also bei Goethe gar nicht, bei Schiller selten vertreten, und die bei den deutschen Dichtern gebräuchlichsten Formen fehlen im Lateinischen. Das Gesetz findet also bei uns keine Anwendung.

## VII. DIE FREIEN VERSE.

Mit dem Namen „freie Verse" und „freies Silbenmass" werden zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet:

1. Die sogenannten **vers libres** oder **vers irréguliers** der Franzosen, wo die Freiheit allein darin besteht, dass Verse von verschiedener Taktzahl mit einander verbunden sind. Die Freiheit erstreckt sich also nur auf die Bindung der Verse unter einander, nicht auf den Charakter der Verse selbst. Es werden hier längere mit kürzeren Versen gebunden, nur selten aber die längsten mit den kürzesten; auch die Reimstellung ist frei. In Frankreich haben die Fabeldichter Lafontaine und Lamotte in freien Versen gedichtet; der jambische Rhythmus ist im französischen natürlich nicht so fest ausgeprägt wie in den deutschen Nachbildungen, denen im XVII. Jahrhundert schon durch die Madrigale vorgearbeitet war. Im deutschen haben zunächst kürzere Verse, mit denen man die Alexandriner zusammenband, die Herrschaft des Alexandriners gebrochen: durch die Uebersetzungen Lafontainischer und Lamottischer Fabeln von Brockes u. a., durch die Fabeln und Erzählungen von Hagedorn, Gellert, und Lessing sind die freien Verse bei uns zuerst beliebt geworden. Dann aber hat sich Wieland in seinen Komischen Erzählungen (seit 1762) kürzerer und längerer jambischer Zeilen, meistens

von 4—6 Füssen bedient und sich nicht bloss an beliebigen Stellen zweisilbige Senkungen (Anapäste) erlaubt, sondern auch durch versetzte Betonung (Einschiebung von Trochäen und Daktylen) seinem Vers eine bis dahin unerhörte, dem romanischen Vers nahe kommende Mannigfahigkeit gegeben. In seinen späteren Romantischen Erzählungen(Gandalin, Wintermärchen) beschränkt er sich zwar meistens auf vier Hebungen: aber er gestattet sich hier unter dem Einfluss des sogenannten Hans Sachsischen Verses noch freieren Wechsel im Rhythmus. Der Auftakt kann stehen oder fehlen, versetzte Betonung ist im ersten Fuss sehr häufig. Die Senkungen sind oft zweisilbig, aber niemals stören sie die Taktdauer, denn nur in der natürlichen Rede stark verkürzte Silben stehen in der Senkung. Die Senkung fehlt in seltenen Fällen, aber fast nur in der Cäsur und bei einsilbigen Wörtern, also in den leichtesten Fällen. Die Integrität des Verses kann behauptet oder aufgegeben werden; es finden sich Fälle von freiem Enjambement, wo der Versschluss rhythmisch markirt ist, entweder durch Zusammentreffen zweier Hebungen oder durch den Reim, der oft durch den Wechsel klingender und stumpfer Zeilen oder durch Häufung eine Annäherung an den strophischen Rhythmus bewirkt; und es kommen auch Zeilen vor, die nicht als Versganze gelten können. Die Beweglichkeit dieses Versmasses ist fast so gross wie die des Knittelverses, es kann sich dem Ton der natürlichen Rede völlig anschmiegen und dann wiederum den strengen Rhythmus der Strophe annehmen. Die alte Verbindung des Alexandriners mit kürzeren Versen aber kommt noch bei Goethe in jungen und alten Tagen vor; bei Kreuzreimen (nicht aber bei Reimpaaren) pflegt Goethe Wechsel des Reimgeschlechtes damit zu verbinden. Auch die Freiligrathische Strophe beruht ja auf einer solchen Verbindung längerer und kürzerer Verse. Ganz in die Gattung dieser freien Verse gehören auch die Jamben in unseren Trauerspielen, wenn der Versschluss nicht entweder rhythmisch (durch klingenden Ausgang) oder durch eine Pause bezeichnet wird. Auch die rhythmische Prosa der ersten Fassungen der Iphigenie, der Proserpina, des Elpenor, und mancher Partien des Egmont besteht

aus längeren oder kürzeren jambischen Zeilen, die durch die Sinnesabschnitte gegliedert werden.

2. Die sogenannten **freien Rhythmen**, die Klopstock und Goethe in unserer Dichtung eingeführt haben. Hier erstreckt sich die Freiheit nicht bloss mehr auf die Bindung ungleicher Verszeilen, sondern auf den Vers selbst, in dessen Innern durch fehlende und durch mehrsilbige Senkungen ein freier Wechsel des Rhythmus stattfinden kann.

Klopstock hat sich dieses Versmasses zuerst in seiner Ode Die Genesung 1754 bedient; vor die Oeffentlichkeit ist er damit im Nordischen Aufseher von 1758 getreten, der die Ode Dem Allgegenwärtigen brachte. Die Vorzüge des neuen Versmasses traten schon hier hervor: die Anschmiegsamkeit an jede Wendung des Sinnes und jede Nüance der Empfindung, die Fähigkeit zu den schwierigsten Künsten der Lautmalerei. Denn je weniger entschieden der Charakter eines Versmasses ausgesprochen ist, um so anschmiegsamer und mannigfaltiger ist es. Klopstock glaubte in ihm das Versmass der alten Dithyrambendichter und Pindars gefunden zu haben und dachte später sogar an die alten Barden! Lessing empfahl im 51. Literaturbrief „dieses Quasimetrum, diese symmetrischen Zeilen voller Wohlklang, die aber doch kein bestimmtes Silbenmass haben". Es sei eine künstliche Prosa, in alle kleinen Theile ihrer Perioden aufgelöst, deren jeden man als einzelnen Vers eines besonderen Silbenmasses betrachten könne. Er empfiehlt es weislich zur musikalischen Komposition und zum Drama: also zu den Gattungen, die den Vortrag unbedingt voraussetzen. Die Empfehlung durch Lessing und durch Hamann (in den Kreuzzügen eines Philologen 1762) kam dem sog. Klopstockischen freien Silbenmass bei Herder zu Gute, der es in seinen Fragmenten mit dem Numerus der Hebräer und dem Silbenmass der Barden vergleicht. Aber er betrachtet es nicht wie Lessing als Prosa, sondern feinfühliger als die natürlichste Poesie. Er rühmt seine Beweglichkeit, Schärfe und Biegsamkeit; auch Er empfiehlt es für die Komposition und das Theater, besonders für eine Uebersetzung Shakespeares und Youngs. Völlig entzückt von diesen Rhythmen, die freilich keine Verse seien,

aber in einigen Oden wie ein Sturm durch den Wald brausten, in andern wiederum sanft wie der Mond dahin wandelten, war der Wandsbecker Bote. Ramler dagegen zu sehr ein Lehrling der Alten, als dass er an einem Versmass ohne Versfüsse Gefallen gefunden hätte: er hat nur Eine Ode in freien Versen gedichtet, aber in seinen für die Komposition bestimmten Kantaten, besonders in dem aus Dryden übersetzten Alexandersfest, doch zu ihnen gegriffen. Willamov glaubte in seinen Dithyramben (1762) ohne Kenntniss der freien Verse Klopstocks eben dahin gelangt zu sein: aber erst in der zweiten Auflage (1766) hat er nach Klopstocks Muster auch einige Dithyramben in freien Versen gedichtet. Erst durch Klopstocks Sammlung der Oden 1771 wurde der Zauber des neuen Versmasses allenthalben empfunden, am meisten von Goethe. Zwar die Uebersetzungen Ossians in freien Rhythmen, die Der junge Goethe enthält, rühren nicht von ihm, sondern von Herder her. Aber dem Hinweis Herders folgend, hat er aus Pindar in diesem Versmass übersetzt und ihm Wanderers Sturmlied nachgesungen. In den Oden der siebziger Jahre nimmt das Metrum unter seinen Händen einen immer regelmässigeren, bestimmteren Charakter an. Dramatisch hat es Goethe nur im Prometheus verwendet: das Parzenlied in der Iphigenie und die Geisterchöre im Faust sind lyrische Einlagen im Drama. Noch acht Gedichte des westöstlichen Divans sind in freien Rhythmen gesungen. Von den Stolberg, Lenz, Maler Müller (Niobe), Klinger u. a. wurden diese freien Rhythmen in der Lyrik und im Drama mit Begier aufgegriffen, weil sie der Zügellosigkeit entgegen zu kommen schienen. Der Missbrauch dieser ganz von der dichterischen Behandlung abhängigen Form veranlasste Knigge, in seinem Buch über Schriftsteller und die Schriftstellerei 1793 die Vorrede von J. Schmidts Geschichte der Deutschen in solche Verse nach der neuesten Manier umzuschreiben und parodierend, mit Vernachlässigung der Taktdauer, zu singen:

*wie befinden sie sich?*
*recht wohl, ihnen zu dienen.*
*haben sie meinen neuen damastenen*
*schlafrock gesehen?*

Aber in neuerer Zeit haben Goethes Oden in Heines Nordseebildern, in Scheffels Bergpsalmen, in Linggs und F. von Saars Gedichten u. a. viele und glückliche Nachfolger gefunden; das Versmass fehlt fast in keiner modernen Gedichtsammlung mehr.

Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der freien Rhythmen sind:

1) Sie sind nicht strophisch gegliedert, sondern sie bestehen aus einer grösseren oder kleineren Anzahl von Zeilen, die nur durch einen stärkeren Sinnesabschnitt zu einem Ganzen zusammengefasst werden. Nur ganz äusserlich und ungeschickt hat Klopstock später seine Rhythmen als vierzeilige Strophen für das Auge, nicht für das Ohr dargestellt. Bei Goethe macht sich das Bestreben nach grösserer Regelmässigkeit darin geltend, dass die einzelnen Abschnitte ein ungefähres Gleichmass einhalten, indem sie entweder ganz aus der gleichen Anzahl von Zeilen bestehen (Das Göttliche) oder in Bezug auf die Zeilenzahl nur wenig von einander unterschieden sind.

2) In Bezug auf die Zeilen hat man auch hier darauf zu achten, ob wirklich ein rhythmischer Abschnitt vorliegt oder nicht. Goethe z. B. hat die Zeilen im Ganymed und in anderen Oden in den ersten Fassungen anders abgetheilt, als später, ohne dass ein veränderter Vortrag anzunehmen wäre. Da nun die Kolen hier weder durch die Silbenzahl noch durch die Taktzahl bestimmt sind, so kommen allein die Pausen in Betracht, die durch Sinnesabschnitte ermöglicht werden. Nur treten bei dem feierlichen und langsamen Vortrag dieser Oden die Satzpausen zahlreicher und deutlicher hervor als sonst. Die Anzahl der Takte innerhalb der (einen wirklichen Abschnitt bildenden) Zeile schwankt bei Klopstock zwischen 1 und 7. Eintaktige Zeilen kommen jedoch nur bei besonders stark betonten Hebungen und vor einer Pause der Ehrfurcht oder der Andacht vor: *vor Gott!* oder *der Ewige!* Am häufigsten sind auch bei ihm, wie im deutschen Vers überhaupt, die viertaktigen Zeilen. Bei Goethe differiren die Takte zwischen 1 und 6; überwiegend aber sind die dreitaktigen Verse. Mitunter bildet

ein Wort, sogar ein einsilbiges, die Verszeile: im Dialog, wo gleichfalls eine Pause angenommen wird: *droben?*: *hier!* (Wanderer); *so?* (Kenner und Künstler). Meistens also sind die Zeilen kürzer als bei Klopstock und die Unterschiede in Bezug auf die Anzahl der Takte geringer, sehr oft wechseln überhaupt nur zwei- und dreitaktige Zeilen mit einander ab. Auch hier also strebt Goethe zu dem festeren Rhythmus hin.

3) Die Verse entsprechen den Satztheilen und den Sinnesabschnitten, der Schluss der Verse fällt also mit einer Sprechpause zusammen. Enjambement kommt also eigentlich nicht vor. Bei dem richtigen Vortrag, d. h. bei der Einhaltung des gehörigen Tempo und dem geforderten Nachdruck, wird man nur selten den Abschnitt vermissen, der natürlich, gerade je regelmässiger er wiederkehrt, um so leiser angedeutet sein darf und sogar in *küss ich den letzten | saum seines kleides* und *du kühlest den brennenden | durst meines busens* fühlbar wird, wo ein Substantiv zwischen einem attributiven Adjektiv und einem attributiven Genetiv in der Mitte steht. Namentlich bei Goethe ist die Abtheilung der Verse schön durchgeführt. Fast jede Zeile besteht aus einem syntaktischen Glied und die einzelnen Glieder halten sich unter einander das Gleichgewicht. Bald stehen Subjekt und Prädikat einander gegenüber: *nicht der regen noch der schnee | haucht ihm schauer übers herz.* Oder eine Adverbialbestimmung wiegt den ganzen übrigen Satz auf: *wirst die wollnen flügel unterspreiten | wenn er auf dem felsen schläft. | wirst mit hüterfittigen ihn decken | in des haines mitternacht,* wo die Adverbialbestimmung im zweiten Glied mit dem Temporalsatz im ersten korrespondiert. Oder ein Substantiv wiegt einen dazu gehörigen Nebensatz auf: *der du mich fassend deckst, | Jupiter Pluvius.* Oder auf gleicher Stufe stehende Satztheile entsprechen sich: *den blumen wiegenden | honig lallenden | freundlich winkenden.*

4) Da kein ausgesprochener Versrhythmus besteht, müssen die Hebungen schon in der natürlichen Betonung stark und deutlich hervortreten. Klopstock hat auch hier zu der schlechten Auskunft gegriffen, dem für das Ohr undeutlichen

Rhythmus durch das Auge nachzuhelfen, und die schwachbetonten Silben mit ⏑ bezeichnet.

Die Senkungen können ab und zu ganz fehlen, wie im altdeutschen Vers und in den antiken Metren, durch welche Klopstock darauf geführt wurde, das hundertjährige Opitzische Gesetz vom regelmässigen Wechsel der Hebungen und Senkungen zu durchbrechen. Selten aber treffen mehr als zwei Hebungen zusammen; ein Satz wie der folgende, wo gar vier Hebungen zusammentreffen, ist auch bei Klopstock selten: *und der totengesáng || hállt | dúmpf | fórt*. Bei Goethe, der auch hier zur Regel hinstrebt, ist schon das Zusammentreffen zweier Hebungen selten. Auch das Zusammentreffen mehrerer Accente setzt ein langsames Tempo und einen starken pathetischen Vortrag voraus; nur wenn ich die Silben stark anschlage und lang ausklingen lasse, können die drei Accente *hallt dumpf fort* zur Geltung kommen.

Die Senkungen können aber auch mehrsilbig sein: zwei- und dreisilbige sind bei Klopstock sehr häufig: *ánbetend, ráter, sínk ich in den staúb, und fléh; wir dúldeten es nícht und schmähten den himmel wég.* Bei Goethe freilich findet man meistens nur einsilbige, selten schon zweisilbige Senkungen; und er nähert sich allmählich so sehr einem festen Schema, dass wie im adonischen Vers der Griechen zweisilbige Senkungen mit einsilbigen wechseln: – ⏑ ⏑ – ⏑ *wenn der uralte, || heilige vater* || oder mit Auftakt *es fürchten die götter || das menschengeschlecht.*

Auch der Auftakt kann fehlen oder stehen, ein- oder mehrsilbig sein. Aber bei mehr als zwei Silben stellt sich bei pathetischem Vortrag leicht Nebenaccent ein: *und in dem héiligen staúbe das schwért* oder *únd in dem héiligen staúbe das schwért.* Nur selten finden wir bei kürzeren Zeilen die steigende oder fallende Bewegung gewahrt: meistens schlägt der Rhythmus nicht bloss von Zeile zu Zeile, sondern sogar innerhalb der Zeile um; *o dú, der geíster geíst! wésen der wésen! || fúrchtbar und líeblich | und gróss und héhr!* Namentlich bei Klopstock ist dieses Umschlagen aus alter Vorliebe für den Choriambus häufig und es verbindet sich gern mit der stilistischen Figur des Gegensatzes: *gnáde des héils, éwiger gnáde, éwigen héils!*

*únten am gráb, óben am thrón.* Bei Goethe macht sich auch hier die Neigung zu dem festen Rhythmus geltend, seine Verse sind oft ganz jambisch, oder er kehrt nach Unterbrechungen durch andere Rhythmen *(des menschen seele* ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑) zu dem adonischen Vers (´ ⏑ ⏑ ´ ⏑) zurück.

Auch in den freien Rhythmen sind also einsilbige und mehrsilbige Takte mit einander verbunden und die Taktdauer wird beim Vortrag so streng beobachtet, dass sich die Deklamation fast dem musikalischen Vortrag nähert. Nur weil man die Taktdauer mit der natürlichen Quantität verwechselte, hat man das bestritten und die Verse zu „accentuierenden" gestempelt. Die oben citierten Verse aus Klopstock *ánbetend, váter, sínke ich in den staúb und fléh* oder *sie dúldeten es nicht und schmähten den hímmel wég* werden erst rhythmisch, wenn man mit Einhaltung der Taktdauer die Silben *sínk ich in den* und *dúldeten es* im schnellsten Tempo spricht, denn bei der kleinsten Dehnung der Silben stellt sich auch Nebenaccent ein: *sínk ich ìn den* und *dúldetèn es.* Oder man beachte wie in den Versen *küss ich den | letzten saum seines | kleides |* das *seines* verkürzt wird, um die Taktdauer einzuhalten. Der Takt ist gerade in den freien Versen sicherer und fester als bei den Versen mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung, weil nicht bloss die Taktdauer instinktiv eingehalten wird, sondern auch die Accente schon in der natürlichen Betonung stark hervortreten. Der musikalische Charakter des Verses ist also hier vollkommener als irgend sonst in deutschen Versen und wenn man das Versmass als Prosa bezeichnet hat, so beruht das darauf, dass man das Versschema mit dem Verse verwechselt hat. Denn es ist ein Unterschied zwischen dem Versschema als dem idealen Vers und den konkreten Versen. Das Versschema ist bei den freien Rhythmen unvollkommen, weil es dem konkreten Vers viel Freiheiten gestattet, weil es selber zu wenig sicher und fest bestimmt ist; aber das gilt darum nicht auch von dem einzelnen Vers, den im Gegentheil die grösstmögliche rhythmische Festigkeit auszeichnet, die freilich nur bei dem entsprechenden mündlichen Vortrag zu Tage tritt. Die Verse erfüllen die strengsten musikalischen

Anforderungen und zwar gerade dadurch, dass sie die natürliche Betonung am kräftigsten hervortreten lassen; es vermählt sich also in ihnen auch Sinn und Rhythmus am innigsten, sie besitzen auch die metrische Vollkommenheit, wie sonst vielleicht nur der Jambus und die Knittelverse. Unsere Hexameter und Tetrameter setzen sich ein festeres und ein bestimmteres rhythmisches Ziel, das sie aber im einzelnen nur auf Kosten des Sinnes oder gar nicht erreichen; hier steht das Versschema höher, aber es ist darum auch um so schwieriger einzuhalten und die konkreten Verse sind entweder rhythmisch oder metrisch unvollkommener.

Bei feinem Gefühle und bei genauer Kenntniss der Regeln des Satzaccentes wird man auch hier nicht leicht in Zweifel sein, wie die Verse richtig zu lesen sind. Man könnte freilich lesen *und rúht tieftraúernd,* aber bei dem langsamen Tempo des Satzes und der kleinen Pause zwischen den beiden Worten tritt der natürliche Accent hervor: *und rúht,* | *tieftraùernd.* In den beiden Versen *aúch so das glück* || *táppt unter die ménge* ist zunächst *auch* betont (und nicht *so*), denn der Sinn ist: *auch das glück ist so unfühlend wie die natur, es tappt blind unter die menge; auch* gehört also zum logischen Prädikat *glück* (der neuen Mittheilung), *so* aber zu dem logischen Subjekt, das aus dem Vorhergehenden zu ergänzen ist. Darum ist auch *tappt* zu betonen und nicht etwa höher zu legen (nicht *tappt únter die*). Denn nach *glück* ist eine Pause, weil hier zwei Sätze in Gedanken zusammen gezogen sind; es können also die Accente auf *glück* und *tappt* unmittelbar neben einander ganz gut zur Geltung kommen und *tappt* verlangt als emphatisches Wort *(= es tappt nur so blind)* den stärksten Accent. Endlich ist *unter* nach dem starken Accent auf *tappt* fast unbetont und verliert darum in der natürlichen Aussprache auch an Quantität, so dass sich der Takt *tappt unter die* ganz leicht liest, er mahlt auch das blinde, rasche, besinnungslose Zugreifen des Glückes. Zweifellos ist ferner in dieser Ode *fásst bald den* | *knáben* zu lesen und nicht *fasst] báld den* | *knáben;* denn erstens ist *fasst* so wohl als Begriffswort wie als emphatisches Wort (entsprechend dem *tappen*) dem Be-

ziehungswort *bald* weitaus überlegen (*fasst bald den knaben* würde einen ganz anderen Sinn geben); und zweitens gibt *bald den* keinen vollen Takt, weil die Partikel überhaupt und die bei parallelen Gliedern unter dem starken Accent der Substantive und dem rascheren Tempo gleichmässig leidenden Distributiv- und Disjunctivpartikel insbesondere (*bald der eine, bald der andere*) so wenig Accent haben, dass sie ihre Quantität fast ganz einbüssen. Man kann im Gegentheil die Nothwendigkeit der Taktdauer gar nicht besser illustrieren, als wenn man den lahmen Rhythmus *fasst| bald den knáben* zum Beispiel wählt: ein solches *bald den* wäre auch im Hexameter ein unerlaubter Trochäus, während *samm seines (kleides)* auch wohl einen ganz unanstössigen Daktylus gäbe. Von dem Hexameter unterscheidet sich das freie Silbenmass in Bezug auf die Forderung der Taktdauer nur dadurch, dass der langsame pathetische feierliche Vortrag hier die Einhaltung der Taktdauer erleichtert, weil er ein längeres oder kürzeres Aushalten der Arsen gestattet. Man braucht aber nur die älteren Fassungen der Goethischen Oden mit den späteren zu vergleichen, um zu erkennen, dass die leichtere oder schwerere Einhaltung der Taktdauer auch bei dem freien Silbenmass eine Rolle spielt.

## VIII. DER REIMVERS DES HANS SACHS UND DER KNITTELVERS.

Eines der schwierigsten Probleme legt der metrischen Wissenschaft der Reimvers des sechzehnten Jahrhunderts vor, der uns aus Hans Sachs am geläufigsten ist. Das einzige, was heute mit einiger Sicherheit behauptet werden kann, ist: dass er bei Durchführung der nöthigen Synkopen und Apokopen auf der gleichen Silbenzahl, also auf Silbenzählung beruht. Bei männlichem Ausgang hat der Vers der Hans Sachsischen Spruchdichtungen acht Silben, bei weiblichem neun, bei gleitendem zehn. Daneben kommen in selteneren Fällen auch sechs-, sieben- und achtsilbige Verse bei stumpfem, klingendem und gleitendem Ausgang vor. Wiederholt begegnen wir im XVI. Jahrhundert auch achtsilbigen Versen mit zweisilbigen Reimen, von denen zunächst offen bleiben

muss, ob wir sie als klingende oder als stumpfe zu betrachten haben.

Unverkennbar ist ferner in den Hans Sachsischen Reimversen das Streben nach regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung unter Beachtung der natürlichen Betonung; damit ist auch der jambische Rhythmus des Verses und die Einsilbigkeit der Senkungen gegeben. Es fragt sich aber, ob der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung und ob die Schonung der natürlichen Betonung für Hans Sachs Prinzip war oder bloss eine Forderung des metrischen Gefühles, das zu keiner Zeit völlig erloschen war. Wir finden nun wirklich unter seinen Versen einen ansehnlichen Prozentsatz von solchen, in denen der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung nur auf Kosten der natürlichen Betonung hergestellt werden kann. Es entsteht die schwierige Frage, wie solche Verse im XVI. Jahrhundert gelesen wurden? ob mit Verletzung der natürlichen Betonung oder mit Verletzung des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung. Es sind drei Fälle möglich:

1) Der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung ist Prinzip, und der Versrhythmus wird auf Kosten der natürlichen Betonung hergestellt. In diesem Falle hat man zu lesen, oft mit Verletzung aller Wortaccente:

*die háben béschribén die álten.*
*der kŏnig wírt kommén heraús.*
*mir wéssern, mír wessérn die zén.*
*geh, ich muss béschliessén den gárten.*
*einén, jungén schönén studénten.*
*irér eltérn zorén zu fliehen.*
*um ir liebén tochtér Agleý.*

2) Oder: Prinzip ist der vierhebige altdeutsche Reimvers und die natürliche Betonung wird gewahrt. Man hat zu lesen:

*die háben beschríben die álten.*
*géh, ich múss beschliéssen den gárten.*
*einen júngen schönen studénten.*
*írer éltern zóren zu fliehen.*
*úm ir lieben tóchter Agléy.*

Für diese Lesung haben sich neuerdings Gödeke, Sanders, Pilger und Sievers ausgesprochen. Damit ist gesagt, dass der Hans Sachsische Reimvers Auftakt haben kann oder nicht

d. h. dass er jambischen oder trochäischen Rhythmus haben kann; dass die Senkungen zweisilbig sein oder auch ganz fehlen können, wie im altdeutschen Vers. Nur ist die Silbenzahl der Senkungen und des Auftaktes mit Rücksicht auf die Silbenzahl des ganzen Verses geregelt; fehlt also der Auftakt oder eine Senkung in irgend einem Fusse, so muss durch zweisilbige Senkung an einer anderen Stelle desselben Verses Ersatz geschafft werden, und auf die gleiche Weise muss auch jede fehlende Senkung durch den Auftakt oder eine doppelte Senkung aufgewogen werden. Aus diesen Zahlenverhältnissen und den deutschen Betonungsverhältnissen ergibt sich von selbst, dass in jedem Verse nur Ein einsilbiger und Ein dreisilbiger Takt vorkommen kann, dass also auch nie mehr als zwei betonte oder zwei unbetonte Silben neben einander vorkommen können, so dass auch schwebende Betonung überflüssig wird. In den Versen mit Auftakt setzt ferner ein einsilbiger Takt den dreisilbigen nothwendig voraus und umgekehrt; auch bei fehlendem Auftakt bedingen sie sich meistens gegenseitig, es kann aber auch ein dreisilbiger Takt für sich allein vorkommen und durch die freigewordene Auftaktsilbe kompensiert werden.

Es fragt sich nun aber, ob wirklich alle Verse des Hans Sachs bei Schonung der natürlichen Betonung viertaktig gelesen werden können. Schon unser erstes Beispiel ist nach neuhochdeutschen Betonungsgesetzen nicht ohne Anstoss; da sich aber im Mittelalter selbst Fälle von betontem Artikel *(dér wérde künec Líc)* nachweisen lassen, so mag man immer annehmen, dass das Demonstrativum oder Relativum *die* zu Hans Sachs' Zeiten noch den Accent vertrug, und dass man nicht zu so gewaltthätigen Betonungen greifen muss, wie *die hábèn beschríben die álten* oder *die hábèn beschríbèn die álten*. Schlimmer aber sehen die beiden folgenden Beispiele aus: die man viertaktig nur so lesen könnte:

*der kónig | wirt | kómmen heraús*
*mir wéssern, | mir | wéssern die zín;*

und dass hier ein satzunbetontes Wort, das als zweite Silbe zwischen zwei ausgesprochenen Accenten unter dem Drucke des folgenden Accentes den Ton ganz verliert, nicht bloss

ungebührlich gehoben, sondern auch noch auf Grund dieses künstlichen Accentes in unmöglicher Weise gedehnt wird, leuchtet einem Jeden ein.

3) Es ist nun aber noch eine dritte, bisher von Niemand in Erwägung gezogene Möglichkeit vorhanden: nämlich die, den Hans Sachsischen Vers wie den Französischen als einen Vers zu betrachten, bei welchem eben nur die Silbenzahl bestimmt ist, Uebereinstimmung von Wortaccent und Satzaccent aber nur im Reime gefordert wird. Wir haben gesehen, wie oft sich selbst in der neuesten Dichtung solche silbenzählende Verse unbewusst einstellen und es braucht durchaus keine Kenntniss des romanischen Verses bei Hans Sachs voraus gesetzt zu werden, um die Annahme möglich zu machen, dass wir es bei Hans Sachs mit dem Prinzip der Silbenzählung zu thun haben. Ein solcher Vers kann jambischen oder trochäischen Tonfall haben. Bei Hans Sachs wie im französischen Alexandriner überwiegt der jambische Rhythmus. Diez hat in seiner Abhandlung über den altfranzösischen fünffüssigen Jambus gezeigt, dass bei einer gewissen Stellung der lyrischen Cäsur oft der Rhythmus des ganzen Verses verändert wird, dass alle betonten Silben an die ungeraden Stellen fallen mit Ausnahme allein der letzten, die den Reim enthält. Wir haben aber auch unter den deutschen Jamben Verse kennen gelernt *(ábgesetzt würd' ich; euér gnáden wissen)*, die ganz trochäischen Rhythmus zeigen. Dasselbe könnte nun auch bei Hans Sachs der Fall sein: wir hätten dann einen Vers vor uns, bei dem nichts bestimmt ist als die Silbenzahl (8, 9, 10 Silben) und wo nur im Reime der Wortaccent gefordert wird. Die Anzahl der Hebungen ist freigegeben, wir dürfen also die obigen Verse nach der natürlichen Betonung mit drei Accenten lesen und wir haben es nicht mit Takten zu thun, so dass uns also auch die Taktdauer oder die Beschaffenheit der Senkungen keine Schwierigkeit bereitet. Als Beispiel führe ich Hans Sachsens Schwank vom Schlaraffenland an, der 108 Verse enthält, von denen 64 stumpf, 44 klingend ausgehen. Von diesen Versen lassen sich 61 (28 stumpf, 23 klingend) mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung lesen, d. h. es ist die 2, 4, 6, 8,

Silbe betont: die Neigung zu streng jambischem Rhythmus zeigt sich also hier noch deutlicher als im Französischen oder bei den mitteldeutschen Minnesängern und bei Konrad von Würzburg. Daneben kommen aber folgende Betonungen vor:

2. 4. 5. 8 (6 Fälle) 2. 3. 6. 8 (6 Fälle)
2. 4. 7. 8 (2 Fälle) 2. 5. 6. 8 (5 Fälle)
2. 3. 5. 8 (2 Fälle) 2. 5. 7. 8 (1 Fall).

Bei fehlender Auftaktsilbe:

1. 3. 5. 8 (1 Fall) 1. 4. 5. 8 (1 Fall) 1. 2. 5. 8 (1 Fall)
1. 3. 6. 8 (6 Fälle) 1. 4. 6. 8 (8 Fälle).

Bei zwei Auftaktsilben:

3. 4. 6. 8 (4 Fälle) 3. 5. 6. 8 (1 Fall).

Auch hier treffen natürlich nie mehr als zwei Accente und nie mehr als zwei unbetonte Silben zusammen. Dass in jedem Verse vier Accente vorkommen, muss unter diesem Gesichtspunkt als Zufall gelten. Drei Accente hätten die Verse: *der kŏnig wird kómmen heraús; mir wéssern, mir wéssern die zén.*

Geschichtlich würde also der Hans Sachsische Vers, so betrachtet, zu der Verskunst Weckhrlins fortleiten, der bekanntlich auch nach dem Auftreten Opitzens dessen Reform nicht gefolgt ist. In der Vorrede zu seinen Oden und Gesängen erklärt er (1648) geradezu: die zweite, vierte, sechste, achte Silbe allezeit zu betonen d. h. Verse mit jambischem Rhythmus zu bauen, könne er im Deutschen nicht für bequem halten. Er verlangt von dem Verse nur eine bestimmte Silbenzahl und Uebereinstimmung des Wortaccentes und des Versaccentes in der Cäsur und im Reime, also ganz wie die Franzosen. Seine Verse haben darum keinen ausgesprochenen trochäischen oder jambischen Rhythmus, sie werden nach der natürlichen Betonung gelesen. In der Strophe:

*was ist denn, dáss ir fliehet,*
*in dém euer álter blühet,*
*vor meiner lieb | süssigkeit.*
*ach geniesset cúrer jáhren,*
*die zeit wird eúre schŏnheit*
*nicht méhr | dánn die rósen spúren*

haben wir lauter gleichwerthige acht- und neunsilbige Verse,

trotzdem die Anzahl der Hebungen ungleich ist, der Auftakt und die Senkungen nicht geregelt sind. Noch deutlicher ist das silbenzählende Prinzip in den folgenden Alexandrinern:

*wir áber háben hier | ein dóppelten traúrtág . . .*
*o héld, für déssen schwért | die verfólger die wút . . .*
*ihr klágen fórcht gefáhr, | die verfólgte verliessen . . .*
*méhr dann sónst jemand mich: | doch mein hérz zu beweisen . . .*
*geist, déssen verdienst doch | noch grósser áls dein preis . . .*
*dass die blitz deines schwérts | mehr dánn die ádler glánzen.*

Aber so gut wie im romanischen gewisse Versgattungen zu jambischem, die andern zu trochäischem Fall hinneigen, so ist das auch bei Weckhrlin der Fall: in den sogenannten Pindarischen Oden haben die Verse der Strophe und der Antistrophe meistens jambischen, die der Epode gern trochäischen Rhythmus.

Auch bei den Theoretikern jener Zeit wird man sich aber vergebens einen sicheren Aufschluss über den Hans Sachsischen Vers holen. Sie haben sich, bloss an das Skandieren lateinischer Verse gewöhnt, den Unterschied zwischen dem prosaischen Accent und dem Versaccent so wenig klar gemacht als die Metriker der neueren Zeit. Clajus, der Vorläufer Opitzens, verlangt freilich nicht bloss die richtige Silbenzahl sondern auch die Beachtung von Arsis und Thesis. Das heisst aber doch nur: er verlangt nach dem Muster der antiken Verse regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, jambischen oder trochäischen Rhythmus. So fordert ja auch Opitz in seinem Buch von der deutschen Poeterei Beachtung des Wortaccentes im Verse: niemand habe dieses bisher in Acht genommen, er selber auch nicht. Er tadelt an dem folgenden Verse, dass die Wörter *Juno* und *Venus* als Jamben, *vermocht* als Trochäus gebraucht seien:

*Venús die hát Junó nicht vérmocht zú obsiegen;*

er liest also diesen Vers mit gleichmässigem Wechsel von Hebung und Senkung. Ein Dichter der voropitzischen Zeit hätte den Vers aber so gelesen:

*Vénus die hat Júno nicht vermócht zu obsiegen,*

und dann nichts an dem Wortaccent zu tadeln gehabt, sondern nur die Verletzung des Versaccentes in der Cäsur, wo es

*Junó* heissen müsste. Bei Wekhrlin findet man solche Fälle oft genug: aber man hat weder *áchtend áuf Amórs geschóss* noch *ja aúch des Sárpedóns unglück* zu lesen, sondern ohne regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung *áchtend auf ámors geschóss* und *ja aúch des Sarpédons únglück*. Opitz würde Wekhrlins Verse mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung als Jamben gelesen haben, was sie nicht sind und nicht sein wollen:

*wir aber háben hier | ein dóppeltén traurtág . . .*
*o héld, für déssen schwért | die vérfolgér die wút . . .*
*ihr klágen fórcht gefáhr | die vérfolgté verliessen . . .*

und nun hätte er allerdings Grund, über Verletzung des Wortaccentes zu klagen, während Wekhrlin seine Verse ganz richtig nach der natürlichen Betonung, nur nicht als Jamben, gelesen hat. Unsere neueren Metriker machen es nicht besser als Clajus und Opitz, wenn sie von betonten Wörtern in Senkung reden und den Leser ebenso im unklaren lassen, ob nun der Wortaccent oder der Versaccent zu Recht besteht.

Etwas deutlicher drücken sich zwei andere Grammatiker des XVI. Jahrhunderts aus. Albert Oelinger sagt: „Loco scansionis rhythmorum efferimus seu canimus syllabas . . . de quantitate syllabarum in hac nostra lingua nihil certi praescribere possumus, nam saepe syllabae in rhythmis corripiuntur, quae in prosa oratione producuntur et e contra. Und Laurentius Ostrofrancus, der die deutschen Achtsilbler am geeignetsten hält zur Nachahmung der antiken Hexameter: sic autem scandi vel cani debent rhythmi, ut impar syllaba semper raptim legatur et sonus acutus paribus incumbat. Es ist klar, dass diese beiden Grammatiker nur den Versaccent anerkennen, der im lateinischen Verse herrscht: die Trochäen und die Jamben, die sie auch im Deutschen fordern, können auf Kosten der natürlichen Betonung entstehen. Unsere Frage würde also mit einem Mal entschieden, wenn man mit voller Sicherheit annehmen dürfte, dass unter den rhythmi auch die volksthümlichen Hans Sachsischen Verse mit inbegriffen seien. Die Zusammenstellung scandi vel cani weist uns aber eher auf die lyrischen Formen und dass in diesen im XVI. Jahrhundert mit dem Wortaccent noch viel freier geschaltet

wurde als heute, ist niemals in Zweifel gestanden. In seinen Meisterliedern hat Hans Sachs die Silben blos gezählt: er sagt von einer seiner Weisen, dass sie aus 20 Reimen und 125 Silben bestehe, nicht mehr. Die Verletzung des Wortaccentes ist darum in seinen auf den musikalischen Vortrag berechneten Liedern noch viel häufiger als in den Spruchdichtungen. Ich glaube aber dennoch, dass der Unterschied zwischen beiden ein blos gradueller und nicht ein prinzipieller ist; dass Hans Sachs zwar durch sein richtiges Gefühl in den gesprochenen Versen immer wieder zur Übereinstimmung von Wortaccent und Versaccent zurückgeführt wurde, dass er aber diese Uebereinstimmung nicht prinzipiell gefordert hat. So barbarisch es uns erscheinen mag, Verse zu hören oder zu sprechen wie die: *einén jungén schönén studénten*, so sind sie doch von der rhythmischen Seite untadelig; nur unser metrisches Gefühl, das Uebereinstimmung von Sinn und Rhythmus fordert, fühlt sich beleidigt. Bis zu einem gewissen Grade muss das auch zu Hans Sachsens Zeiten der Fall gewesen sein: darum drängt es ihn immer wieder zur Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent zurück, die ja auch ein Gebot der Verständlichkeit ist, weil beständige Verletzung des Wortaccentes zur Unverständlichkeit führen musste. Nach Schröers Bericht, auf den mich Heinzel aufmerksam macht, tragen die Bauern den Text der ungarischen Weihnachtsspiele ohne jede Rücksicht auf die Wortbetonung rein taktierend noch in unseren Zeiten vor: *vatér, sargén* sind für sie ganz unanstössige Betonungen. Machen es denn unsere Kinder anders, in denen das Gefühl für den Rhythmus viel lebendiger ist als das Verständnis für den Sinn? Und die Gymnasiasten in den unteren Klassen, die lateinische Verse skandieren gelernt haben, tragen sie nicht bald auch die deutschen mit einer heillosen Skansion vor? Wie aber unsere Metrik in den älteren Zeiten überhaupt mehr den musikalisch-rhythmischen Anforderungen entspricht, in den neueren aber mehr den Anforderungen des Sinnes, so kann auch Hans Sachsens Vers den Sinn dem Rhythmus aufgeopfert haben.

Ich schliesse diese Erörterungen mit einem non liquet. Denn völlige Gewissheit wird man erst dann erreichen, wenn

die Metrik der Uebergangszeiten vom 14. und 15. Jahrhundert ins 16. und vom 16. Jahrhundert ins 17. einer genauen Untersuchung unterzogen worden ist, wenn Hans Sachsens Vorgänger und Nachfolger in der Behandlung des Reimverses ins Auge gefasst worden sind und die historische Entwicklung sich übersehen lässt. Ueber die Frage nach der Verletzungdes Wortaccentes wird man die letzte Entscheidung wohl aus den Reimen entnehmen. Denn wenn es zweifelhaft sein kann, ob man die achtsilbigen Verse des Hollonius *und wollte mich darnach halten || zugleich bei jungen und alten* als stumpf oder klingend, als dreitaktig oder viertaktig lesen soll *(und wóllte mich darnách halten,* oder *und wóllte mich dárnach hálten,* oder *und wóllte mich dárnach halten)*, so besteht doch kein Zweifel, dass die achtsilbigen Verse des Hans Sachs auf der letzten, die neunsilbigen auf der vorletzten Silbe betont sind. Trifft nun dieser einzig zuverlässige Versaccent eine in der Prosa ganz unbetonte Silbe, dann ist die Verletzung des Wortaccentes erwiesen. Eine solche Untersuchung darf sich aber nicht auf die herausgeschriebenen Reimwörter gründen, sondern sie muss den Accent des ganzen Verses, bezw. Satzes berücksichtigen. So beweisen z. B. die nachfolgenden Fälle trotz Sommer gar nichts. Wenn ein Compositum oder eine Ableitung wie *junebrunn, unglück, klarheit, teutschland* wie bei Hans Sachs und bei Wekhrlin so oft mit zwei Accenten in vorletzter und in letzter Hebung gebraucht wird, dann kann von Verletzung des Wortaccentes keine Rede sein: denn wenn auch die zweite Silbe hier aus rhythmischen Gründen stärker gesprochen wird, als es in der Prosa der Fall ist, so bleibt doch immer auch die erste betont. Reime wie *feyfeur: ungeheur, thumherr : mehr, geisbock : stock* beweisen also noch keine Verletzung des Wortaccentes, und wenn man den Vers des Hans Sachs so betont: *auch ist in dem lánt ein júnebrùnn,* hat man nicht über Verletzung des Wortaccentes zu klagen. Noch weniger gar, wenn die zweite Silbe den Nebenaccent hat, wenn also *státthàlter : verwálter* reimen, oder *lándsknéchte, schwárzeìchen* als klingende Reime vorkommen; denn auch hier ist der Hauptaccent nicht unterdrückt, wenn man den Vers so liest, *wie hie zu lánde die*

*tánnzäpfen.* Aber selbst dort, wo der Hauptaccent wirklich unterdrückt ist, kann bei dem Zusammentreffen dreier Accente kein Beleg für Verletzung des Wortaccentes im allgemeinen angenommen werden. In den Versen des Hans Sachs *verflúchet sei dasselb unkraút* und Wekhrlins *hielt seines fürstens núts freiheit* ist der Hauptaccent der letzten Wörter zweifellos unterdrückt d. h. durch Tonhöhe ersetzt. Aber dasselbe ist auch im Volkslied *ich will heut mórgens früh aufstéhn* und im modernen Deklamationsstück *bei dér das aúge spühť, die hánd zugreíft (: gestreíft)* der Fall, ohne dass man daraus auf prinzipielle Gleichgültigkeit gegen den Wortaccent im allgemeinen schliessen dürfte. Diese Beispiele beweisen eben nur, dass beim Zusammentreffen dreier Accente der mittlere immer ausfällt, d. h. durch Tonhöhe ersetzt wird. Mir ist es nicht gelungen, eine unzweifelhafte Verletzung des Wortaccentes im Reime zu finden. Denn die von Sommer gegebenen Beispiele beweisen nichts: man könnte auch ohne Verletzung der natürlichen Betonung lesen *junefreúlicher keúsch zerstörerín ‖ dess éhlichen bunds verhörerín;* und *auffrichtig, érbr, kün und ádelich, ‖ an l'yb und gmüt | gůt, untádelich.*

Historisch betrachtet finden wir also in Hans Sachsens Spruchdichtungen die aus viertaktigen Versen bestehenden Reimpaare des mittelalterlichen Epos wieder, in denen schon im Lauf des XIII. und des XIV. Jahrhunderts regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung, und damit auch eine festbestimmte Silbenzahl zum Gesetz geworden war. Hans Sachs unterscheidet sich von Konrad von Würzburg und seinen Nachfolgern nur in dem Einen, aber wesentlichen Punkt: dass er den natürlichen Accent nicht aus Prinzip beachtet, sondern nur aus Instinct. Die Reform Opitzens aber hat ein doppeltes Gesicht: sie wendet sich auf der einen Seite gegen den Reimvers des XVI. Jahrhunderts, in dem sie Beachtung des Wortaccentes verlangt; und sie wendet sich auf der anderen Seite gegen den Einfluss des französischen Verses Weckhrlins, indem sie regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung verlangt.

Schon Opitz und noch mehr seinen Nachfolgern blieb das Verständniss des Hans Sachsischen Verses verschlossen,

und bald wurden seine Reimpaare von den gelehrten Renaissancepoeten als Knittelreime, Knittelverse oder Pritschreime verspottet. Knittelverse hiessen seit alten Zeiten die gereimten lateinischen Hexameter, deren barbarische Entstellung durch den Reim mit diesem Spottnamen gekennzeichnet werden sollte. Noch Schottel und Wernicke gebrauchen das Wort Knittelverse, auch Knüppel- oder Klippelverse für solche lateinische Verse, in denen, wie in den leoninischen Hexametern, die Cäsur mit dem Schluss reimt. Aber schon Wernicke bezeichnet auch eine Abtheilung deutscher Verse verächtlich als Knittelverse: sie würden von den Kunstdichtern den Schulmeistern, Spruchsprechern und Zeitungssängern überlassen. Bald griffen auch diese zu den metrischen Formen der Opitzischen Kunstdichtung und das Metrum des Hans Sachs verschwand aus der ernsten Dichtung ganz. Es wurde aber bald darauf zu komischer Wirkung in travestierenden und parodistischen Dichtungen verwendet. Die ältesten komischen Knittelverse sind merkwürdiger Weise immer übersehen worden, obwohl sie an sehr exponierter Stelle stehen: nämlich in dem Peter Squentz des Andreas Gryphius. Hier werden die Reimpaare des Meistersingerischen Dramas durch einen Opitzianer verspottet, der an dem unregelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, an dem Wechsel des jambischen und trochäischen Rhythmus sein Gaudium hat: er ergötzt sich an dem Zusammentreffen von einsilbigen und dreisilbigen Versfüssen und gestattet sich auch dreisilbigen Auftakt. Wenn er aber auch daran sein Vergnügen hat, die Meistersingerische Kunst durch Verbindung möglichst kurzer und langer Reimzeilen, z. B. einer neunsilbigen mit einer siebzehnsilbigen, ad absurdum zu führen, so zeigt er damit nur noch mehr, dass ihm das Verständniss des Reimverses verloren ist. Hier hat Canitz das Richtigere getroffen, als er in seinem Schreiben des Herrn Knittelhardt an Herrn Licentiat Lobesan (1677) und später in zwei anderen Parodien (1688) zuerst die sog. burlesken Verse der Franzosen (poème burlesque) nachzuahmen begann. Diese französischen Verse sind achtsilbig und auch Canitz bedient sich der achtsilbigen stumpfen oder der neunsilbigen klingenden zu seinen

parodistischen Reimpaaren oder Strophen: die komische Wirkung beruht auf der Verletzung des Wortaccentes, unbetonte Silben stehen in Hebung, schwächer betonte Silben tragen vor den stärker betonten die Icten, die bei dem ausgesprochenen dipodischen Rhythmus recht schreiend hervortreten, u. s. w. Solche Knittelverse finden wir auch bei Wernicke zur Verspottung der Gegenstände der alten und neuen Dichtung verwendet: sie stellen uns wirklich das Hans Sachsische Versmass in parodistischer Verwendung vor; aber sie haben eben deshalb mit dem modernen Knittelvers nichts zu thun, der vielmehr auf Gryphius zurückgeht. Später forderte Gottsched in seiner Kritischen Dichtkunst dazu auf, scherzhafte Knittelverse zu machen, d. h. „Solche altfränkische, achtsilbige, gestümpelte Reime, als man vor Opitz gemacht hat": dem guten Kenner unserer älteren Litteratur ist also die Silbenzahl nicht gleichgültig. Man müsse dazu, meint er, den Theuerdank, Hans Sachs, Froschmeuseler, Reineke Fuchs recht fleissig lesen und die altfränkischen Wörter, Reime und Redensarten, die Einfalt der Gedanken und selbst die Orthographie der Alten nachahmen. Besonders einem Uebersetzer des Hudibras von Butler wollte er das Versmass empfohlen haben, das bald darauf ein gelehriger Schüler als Geschoss gegen den Meister selbst wandte: eine der ersten Dichtungen in Knittelversen ist Rosts ergötzliche Epistel des Teufels an Gottsched gewesen. Hier haben wir wiederum viertaktige Verse mit fehlenden, ein- und zweisilbigen Senkungen, mit und ohne Auftakt, die Silbenzahl nur um wenig überschritten, aber doch keineswegs streng eingehalten. Auch die Schweizer in ihrer Kritischen Dichtkunst fanden den regelmässigen Wechsel von betonten und unbetonten Silben, den wir Opitz verdanken, monoton. Sie riethen daher, den Alexandriner ganz fahren zu lassen, zu dem kurzen achtsilbigen Vers vor Opitz zurückzukehren und „ihm den in der Aussprache natürlichen Laut zu geben" d. h. die natürliche Betonung zu beachten. Hier wird also der Knittelvers zum ersten Mal wieder ernst genommen und für ernste Gegenstände empfohlen. Aber in dem Hans Sachsischen Vers wissen sich auch die Schweizer nicht mehr zurecht zu finden: denn entweder ist

bei Hans Sachs die natürliche Betonung ohnedies nicht verletzt, oder es ist der regelmässige Wechsel von Hebung und von Senkung bei ihm so gut wie bei Opitz vorhanden. Es scheint, dass die unkorrekten Drucke des XVI. Jahrhunderts, in denen die nöthigen Wortverkürzungen und Wortzerdehnungen selten richtig vollzogen sind, das Verständniss des Hans Sachsischen Verses den folgenden Jahrhunderten noch mehr erschwert haben.

Erst Goethe hat den vermeintlichen Vers des Hans Sachs für die ernste Dichtung wiedergewonnen. Auch Er hat ihn anfangs nur in launigen Parodien und Satiren verwendet: zum ersten Mal in der Leipziger Zeit, in einer verlorenen Satire auf den Magister Clodius, offenbar im Anschluss an Rosts Epistel, dann später in der Frankfurter Farcen- und Pasquillendichtung, gleichzeitig aber auch in den ernsten dramatischen und erzählenden Dichtungen: im Faust, im Ewigen Juden, in Hans Sachsens poetischer Sendung, zuletzt in einigen Parabeln und Legenden. Unter Goethes Einfluss hat Wieland seine Titanomachia in solchen Versen geschrieben und auch dem Versmass seiner Romantischen Erzählungen eine leise archaistische Färbung verliehen. Wallensteins Lager und die satirischen Komödien der Romantiker folgen am Schluss des vorigen Jahrhunderts, Rückerts Nal und Damajanti und Uhlands Schwäbische Kunde stehen am Anfang des unsrigen, das den sog. Hans Sachsischen Vers zu seinen Lieblingen zählt. Seine Laufbahn ist noch nicht abgeschlossen und die Zukunft wird ihn noch besser zu schätzen wissen als die Vergangenheit. Ein Rhythmus, welcher der natürlichen Betonung und dem Sinn auch nur die leiseste Gewalt anthut, ist in unserer Zeit, ausser in der Musik, nicht mehr möglich; wir ziehen die Prosa einem erzwungenen Vers vor. Die Versmasse aber, die bei völliger Schonung der natürlichen Betonung, eines vollendeten Rhythmus am leichtesten fähig sind, sind der Knittelvers, der Jambus und das freie Silbenmass: ihnen gehört die Zukunft.

Es ist aber wohl festzuhalten, dass der moderne Knittelvers mit dem Hans Sachsischen Vers nichts zu thun hat. Wie man sich diesen auch zurechtlegen mag, über jedem

Zweifel steht allein die festbestimmte Silbenzahl; gerade diese aber fehlt dem Knittelvers. Von den vierhebigen jambischen oder trochäischen Versen unterscheidet er sich eben dadurch, dass Auftakt und Senkungen fehlen oder auch mehrsilbig (zwei-, drei-, auch viersilbig) sein können. Er entspricht also wohl dem altdeutschen vierhebigen Reimvers, aber nicht dem Vers des Hans Sachs. Von diesen beiden aber unterscheidet er sich wieder dadurch, dass die Reimstellung meistens frei ist: wir finden nicht bloss, wie dort, Reimpaare, sondern auch gekreuzte, umarmende Reime und noch freiere oder künstlichere Reimverbindungen.

Mehr als jede andere Versart ist der Knittelvers von dem richtigen Vortrag abhängig. Bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung ergeben sich die betonten Silben von selbst aus ihrer Stellung im Verse; bei dem Knittelvers entscheidet allein die natürliche Betonung über Hebung und Senkung, der rechte sinngemässe Vortrag, der hauptsächlich von dem Satzaccent abhängig ist, während bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung die Wortaccente mehr zur Geltung kommen. Unter dem Einfluss der Satzbetonung erleidet auch die natürliche Quantität die mannigfachsten Veränderungen, während die Taktdauer um so genauer eingehalten wird, als hier einsilbige Takte selbst mit viersilbigen zusammentreffen können. So vielsilbige Senkungen aber beschleunigen wiederum das Tempo des Vortrages, das um so lebhafter wird, je mehr Senkungen vorkommen, und um so schwerfältiger und langsamer, je öfter die Senkungen fehlen. Der Knittelvers kann gegenüber dem gleichmässigen Gang des Hexameters einmal als schwer, dann wieder als flüchtig erscheinen. Das Tempo hat aber Einfluss auf den Accent, indem schwächere Accente bei raschem Tempo leicht ganz verschwinden; und der Accent wieder beeinflusst die natürliche Quantität der Silben. Bei einem trägen Vortrag wird man den Vers aus dem Faust *heisse magister, heisse doctor gar* freilich fünftaktig lesen, während bei lebendigem Vortrag der Accent auf dem zweiten *heisse* von selbst verschwindet und damit auch die Quantität des Wortes. Genau so wie dieses *heisse* verschwindet zwischen den beiden Steigerungen

*türken* und *antibaptisten* die bloss dem Parallelismus zu Liebe angebrachte Wiederholung des *sind wir* in dem Vers des Kapuziners im Wallenstein:

*sind wir türken, sind wir antibaptisten.*

So hat man auch, aus unverständiger Scheu vor mehrsilbigen Senkungen, die im neueren Knittelvers unendlich häufiger sind als die fehlenden Senkungen, den folgenden Vers der Kapuzinerrede ganz falsch mit zweisilbigem Auftakt und zusammentreffenden Hebungen lesen zu müssen geglaubt:

*so ein| höchmüthiger Nébukadnézer.*

Die richtige Betonung finden wir erst, wenn wir den Vers mit dem vollen Nachdruck der Entrüstung heraussagen, die ihn dem Kapuziner eingegeben hat. Wir sagen dann *só ein mensch, ein hochmüthiger mensch* und wir betonen in der Emphase auch sonst unbedeutende Silben und Worte. Der Vers lautet also zugleich sinngemäss und rhythmisch untadelhaft:

*só ein hochmüthiger Nébukadnézer*

Noch mehr belastet mit Senkungen ist der folgende Vers, denn er ist zu lesen:

*wie máchen wir, duss wir kómmen in Ábrahams schóss,*

also mit vier Hebungen und einer viersilbigen Senkung, nicht aber mit fünf Hebungen:

*wie máchen wir, dáss wir kómmen in Ábrahams schóss,*

wobei *duss wir* ganz ungebührlich gehoben würde. Ebenso ist zu lesen, mit zweisilbigem Auftakt und dreisilbiger Senkung:

*es war| nicht nur so geságt, ihm zum schimpf und hóhne,*

und

*frisst den| óchsen lieber als den óxenstirn;*

denn die natürliche Betonung eilt, um den Gegensatz von *ochsen* und *oxenstirn* recht deutlich hervortreten zu lassen, über das Verbum *(frisst)*, das nicht den Prädikatsaccent hat, ebenso hinweg wie in den Versen aus dem Taucher: *hört mans näher und immer näher brausen, regte hundert gelénke zugleich.*

Die kühnsten Knittelverse enthält die Kapuzinerpredigt im Wallenstein. Man beachte, wie der Kapuziner, so oft er

in Ton der Predigt anhebt, immer in Verse von regelmässigem Rhythmus fällt, die er wie mechanisch ableiert. Sobald er aber exemplificiert, bedient er sich der freiesten Verse, die ihm unter herrlicher Schonung der natürlichen Betonung von den Lippen sprudeln. Mit rechtem Ausdruck gelesen, stellt sich hier der vierhebige Vers immer von selbst ein. Denn die ganze Rede ist in vierhebigen Versen gehalten! Fehlende Senkungen kommen wiederholt vor; entweder nach Pause *der soldát | füllt sich núr die tásche; denn die sünd | ist der magnétenstein; nichts] thút | áls in den weínhäusern líegen; über] nácht | wär er geschóren glátt;* oder sogar innerhalb Eines Wortes *das chíragra, könnte nicht dreínschlägen; sind verkéhrt wòrden in élènder* (im Gegensatz, und im Reim auf *länder); begnügt euch mit eürem kommísbròte.* Dreisilbige Senkungen erklären sich entweder aus der Aussprache: *als hier in den friedländ(i)schen kriegsquartíeren; was ságt der préd(i)ger? contenti estóte;* oder aus Parallelismus: *sínd wir türken, sind wir ántibaptísten; frisst den] óchsen lieber als den Oxenstírn; die furcht Góttes und die güte zúcht* (zu *die furcht Góttes* vergleiche man Ramlers *ein berg góttes).* Aber auch eine viersilbige Senkung kommt in Satzunterthänigkeit vor: *wie máchen wir, dass wir kómmen in Ábrahams schóss;* man lese sich den Satz nur ein paar Mal vor und beobachte, wie die natürliche Betonung in Objektssätzen, die das Subjekt des Hauptsatzes wieder aufnehmen, über die Konjunktion und das wiederholte Pronomen wegspringt *(ich súge, dass ich zufrieden bín)!* Ganz dasselbe ist in dem Vers mit viersilbigem Auftakt der Fall: *das aus eurem] úngewáschenen múnde géht;* denn die den Auftakt bildenden Silben könnten ebenso gut fehlen *(für jedes böse gebet aus eurem ungewaschenen munde)* und dem Kapuziner ist es nur um die emphatisch betonten Worte *(ungewaschenen munde)* zu thun, mit denen er seinen Zuhörern einen Schimpf anthun will. Man kann es versuchen wie man will, man wird auf natürlichem Wege aus den ersten vier Silben keine Hebung heraus bekommen! Dreisilbiger Auftakt kommt vor in dem Verse: *das schreibt sich] hér von eúren lástern und sünden;* denn

es geht die Frage voraus *woher kommt das?* und die Antwort wiederholt nur stilistisch die Frage, die Worte *das schreibt sich* gehören also zur Situation, sie sind satzunterthänig. Nirgends hat man so gut Gelegenheit die natürliche Betonung zu studieren als in den Knittelversen und in den freien Rhythmen. Aus dem Verse des Kapuziners *königl Dávid erschlúg den Góliáth* hätte man lernen können, dass der Vers im Handschuh nicht *sass kônig Fránz*, sondern *sáss könig Fránz* zu lesen ist. Zweimal kommt auch in der Kapuzinerpredigt die versetzte Wortbetonung vor, die man im Hexameter in Bausch und Bogen verurtheilt hat: *deines hérrgotts nicht éitel auskrámen; nicht weiter aufmáchen, zu einem Helf Gótt!*; in beiden Fällen hat man *éitl áuskràmen* und *weitr áufmàchen* und der mittlere Accent verschwindet auch in der Prosa. In dem Vers *weiss doch niemand an wén der gláubt*, wo *der* im Druck gesperrt ist, hat man eine „betonte Silbe in Senkung" d. h. schwebende Betonung, indem *der* zwischen zwei Accenten durch Tonhöhe zur Geltung gebracht wird.

[Ein geistreicher Wiener Theaterkritiker hat den Vers aus dem Faust *und sehe dass wir nichts wissen können* zweimal zum Gegenstand feuilletonistischer Besprechung gemacht. Es fragt sich zunächst, ob die neue Mittheilung in dem Worte *können* liegt, d. h. ob Goethe sagen will, dass uns sogar die Möglichkeit des Wissens genommen sei. Darüber kann man verschiedener Meinung sein und die logische Betonung von *können* wird man Josef Wagner und Sonnenthal zugeben müssen, falls *können* nicht als blosses Hülfszeitwort sondern im prägnanten Sinn gefasst wird. In *nichts wissen* aber kann nur das zweite Wort betont werden; denn die Negation ist an sich inhaltlos, sie braucht immer ein Begriffswort, an das sie sich anlehnt, den einzigen Fall ausgenommen, dass sie als logisches Prädikat den dominierenden Satzaccent hat (*ich hab' es nicht gethan*, wenn einer gesagt hat: *du hast es gethan*). Selbst wenn die Negation logischen Accent hat, ist er nicht stärker als der Accent des Begriffswortes: *keinen, keinen freúnd!* Daraus folgt, dass die einsilbige Negation unter dem Druck des folgenden Accentes den ihrigen einbüsst, und dass ich, da eine Pause zwischen *nichts* und *wissen* unmöglich ist, das *nichts* nur durch Tonhöhe zur Geltung bringen kann, was auch dem Verse entspricht.]

## VI.

# DER REIM.

Zur Bindung der Verse zu einem Ganzen höherer Ordnung dient der Gleichklang oder der Reim. Er kann dreifach sein:

I. Alliteration, Gleichklang des Anlautes. Die Alliteration ist konsonantischer Natur, sie rechnet mit den Stammsilben und hat germanischen Ursprung.

II. Assonanz, Gleichklang des Inlautes. Die Assonanz ist vokalischer Natur, sie rechnet hauptsächlich mit vollklingenden Endsilben, und hat romanischen Ursprung.

III. Endreim, Gleichklang des Inlautes und des Auslautes der letzten betonten und aller auf sie folgenden Silben.

### I. DIE ALLITERATION ODER DER STABREIM.

Der Gleichklang der anlautenden Konsonanten, der in der altdeutschen Alliterationsdichtung zur Bindung der Verse dient, wird in der neueren Dichtung fast nur mehr zum Schmuck, nicht zur Bindung der Verse, und meistens ohne Absicht verwendet. Schon unser sprachliches Material ist ja heute noch reich an alliterierenden Formeln, und war es vor Zeiten noch mehr. So waren für Hans Sachs gewiss zahlreiche Alliterationen mit der Volkssprache gegeben, oft aber verräth auch er Sinn für die künstlerische Wirkung, wie nur ein moderner Dichter. Bei Klopstock im Messias tritt die Assonanz lange vor seiner Bekanntschaft mit der Edda auf: sie ist ihm durch Miltons Beispiel und durch einen Aufsatz

Bodmers über den Stil des Verlorenen Paradieses nahe gelegt worden. Später hat Bürger in seinen Balladen und Liedern von ihr einen masslosen und betäubenden Gebrauch gemacht. Diskreter und charakteristischer zugleich hat sie Goethe angewendet, namentlich in der ersten Zeit, z. B. in Mahomets Gesang: *denn uns frisst in öder hütte gier'ger sand; die sonne droben saugt an unserm blut; ein hügel heammet uns zum teiche! bruder, nimm die brüder von der ebne, nimm die brüder von den bergen mit, zu deinem vater mit!*; oder *trank nie einen tropfen mehr*; oder *die welle trieget unsern kahn*. Auch bei den Romantikern (W. Schlegel, Schütz u. a.) dient die Alliteration bloss zum Schmuck, nicht zur Bindung der Zeilen: Fouqué verbindet sie in seinem Sigurd mit dem fünffüssigen Jambus, Rückert im Roland von Bremen mit gereimten Versen. Erst in den Uebersetzungen der Edda, in Chamissos Lied vom Thrym und bei Simrock, verbindet sie die Verse unter einander. R. Wagner verwendet sie in den Nibelungen sowohl als Schmuck wie als Bindemittel.

Die Alliteration wird am deutlichsten empfunden, wenn sie zwei eng zusammengehörige Wörter betrifft: der gemeinsame Anlaut verbindet dann auch für das Ohr, was dem Sinne nach zusammengehört. So, wenn ein Begriff durch zwei verschiedene Wörter ausgedrückt wird: *lust und liebe, schimpf und schande*; oder wenn zwei kontrastierende Wörter zusammen einen höheren Begriff bilden: *wohl und wehe, wonne und wehmuth*. Oder es werden auch grammatikalisch zusammengehörige Begriffe (z. B. Subjekt und Prädikat *wonne weht durch thal und hügel*) oder zwei dem Sinn nach zusammengehörige Vorstellungen (Haupt- und Nebenvorstellung) auch durch den Laut verbunden. Indessen kann von einem Gesetz oder einer instinktiv befolgten Regel nicht die Rede sein: es werden oft genug auch durch den Sinn unverbundene und bedeutungslose Wörter durch gleichen Anlaut verbunden, wie denn überhaupt die moderne Alliteration aus dem Bereich des bloss Sinnlichen und Instinktiven selten heraus tritt und fast nur eine lautliche Wirkung hat. Darum wird auch der onomatopoetische Charakter der Alliteration selten verfehlt:

sanfte Vorstellungen können nur durch milde und weiche Konsonanten, starke und kräftige nur durch die harten Konsonanten gekennzeichnet werden und der verschiedene Charakter der Konsonanten fällt so deutlich ins Ohr, dass kaum ein Missgriff möglich ist. So hat W. Schlegel in seinem Sonett auf die Liebe die *l*-Alliteration durchgeführt; aber solche Effekte können auch leicht in Spielerei ausarten *(blinkende blankende blume des schnees)*. Alles nähere darüber gehört in das Gebiet der Stilistik, denn man hat es hier bloss mit einer Redefigur zu thun.

Dagegen gehört allerdings **Jordans Stabvers** in die Metrik, in dem zwei Halbverse durch den Stabreim (Alliteration) zu einem Langvers verbunden sind. Jeder dieser Halbverse besteht aus zwei Hebungen; der Auftakt und die Senkungen können fehlen oder mehrsilbig (bis zu vier Silben) sein. Der Schluss des ersten Halbverses kann stumpf sein, es können aber auch noch eine oder zwei Senkungen folgen: der Schluss des zweiten ist selten stumpf, meistens folgt der letzten Hebung noch eine schwächere Silbe. Die Langzeile besteht also wie der altgermanische Vers aus vier Hebungen.

Jordans Praxis zeugt wie seine Theorie von einem ausserordentlich feinen Gefühl für den Rhythmus sowohl wie für die Betonungsgesetze der deutschen Sprache. Die Metrik kann gerade aus seinen anomalen Versen am meisten lernen. Wenn er z. B. sagt, dass ein Fehlen aller Senkungen oder umgekehrt eine Häufung der Senkungen nur dort gestattet sei, „wo der Inhalt die Erlaubniss schafft", so hat er darin vollkommen Recht. Sein Beispiel *Holms herz stand still* würde, nach den allgemeinen Betonungsgesetzen des Deutschen allerdings so lauten müssen: *Holms hérz stand still;* aber er rechnet mit einem der Katastrophe angepassten Vortrag, wie Goethe in dem Angstruf der Epimeleia aus der Pandora: so, in abgebrochen und dumpf hervorgestossenen Worten, vermag der Satz vier Takte wohl zu füllen: die Frage aber, ob dem Dichter ein solcher Vortrag gestattet ist und ob der Rhythmus des aller Senkungen baren Verses an und für sich, ohne Rücksicht auf den Sinn, ein gelungener ist, gehört vor ein anderes Forum. Ebenso wenig gibt der folgende Vers zu Tadel Anlass, wenn

man ihn richtig liest: wir würden *plätscherten mit den schwcifen und plaúderten geschwätzig* auch in Prosa nicht anders als viertaktig sprechen. Es ist ein Irrthum Gottschalls, dass *plätscherten mit den schwcifen und plaúderten geschwätzig* die natürliche Betonung sei; gerade umgekehrt würden in daktylisch-trochäischen Versen hier Silben gehoben, die bei der durch den Sinn geforderten lebhaften Aussprache zurücktreten. Ganz anders steht es mit dem Wolfischen Vers *diese | mit dem friedlichen vergleiche | sich bemengende gewalt* denn hier sind die Nebenaccente auf *mit* und *sich* unvermeidlich, erstens weil die an Lautgehalt reichere Silbe in der Mitte zwischen zwei ganz gewichtlosen steht und zweitens weil eine Redepause vor *mit* und *sich* unvermeidlich ist und dadurch auch das Tempo ein langsameres wird.

Der Stabreim verbindet zunächst die zwei Halbzeilen für das Gehör und für das Gedächtniss zu einer Einheit, der Langzeile. Es alliterieren nur die Hebungen, die betonten Silben; diese aber müssen nicht eben Wortanfänge sein, sie können auch als haupttonige Silben auf Vorsilben folgen, im Innern des Wortes stehen. Nicht nur dieselben, sondern auch gleichwerthige Konsonanten gelten als Gleichlaute und alle Vokale alliterieren wie im Altdeutschen unter einander. Derselbe Anlaut kann sich also in einer Langzeile 2, 3, 4 mal einstellen. Je schlichter und einfacher der Inhalt ist, desto sparsamer verwendet Jordan die Alliteration: je lebhafter oder leidenschaftlicher, desto reichere Anwendung findet auch die Alliteration. Die stärkste Wirkung schreibt Jordan zwei unmittelbar auf einander folgenden Stäben (2. und 3. Hebung) zu; bei drei Stäben wirkt darum auch die dritte Hebung stärker als die vierte. Das am stärksten betonte Wort des Verses heisst der Hauptstab. Neben der einfachen Alliteration bedient er sich auch der doppelpaarigen: in seinen Nibelungen kommen zwei umschlingende Stäbe so oft vor, dass sie Streckenweise vorherrschen. Hier sind nur zwei Stellungen möglich: *abab* oder *abba;* denn die dritte Kombination *aa bb* würde die beiden Vershälften nicht verbinden, sondern trennen. Dennoch hat Jordan auch diese Stellung, deren ungestümer Gewalt er selbst vor der viermaligen

Alliteration den Vorzug gibt, ausnahmsweise angewendet: *die flackernde flamme durchprasselte prächtig.* Endlich verbindet Jordan nicht bloss die Halbzeilen, sondern auch die Langverse durch die Alliteration, indem er dieselben Anlaute der Hebungssilben in dem folgenden, in dem dritten, ja selbst in dem vierten Verse wiederkehren lässt. Oder er stellt neben den Hauptstab eine Nebenalliteration: die erste bindet die Halbzeilen zu einer Langzeile, die zweite den ganzen Vers mit dem folgenden: also *x a a b ‖ b c c y* u. s. w.

## II. DIE ASSONANZ.

In den musikalischen Sprachen herrschen die Vokale, in den weniger musikalischen die Konsonanten vor: die romanischen Sprachen suchen den Gleichklang der Vokale, die Assonanz, die germanischen den Gleichklang der Konsonanten, die Alliteration. Die rimas asonantes oder die asonancias stammen aus dem Spanischen und gehören dort sowohl der volksthümlichen Dichtung, den Romanzen, als dem kunstvollen Drama an. Sie bestehen in dem Gleichlaut der Vokale der letzten Hebung und der auf sie folgenden Senkungen und entsprechen ungenauen Reimen. In der That gibt sich auch selbst unser deutsches Volkslied bei langem Vokal mit einem konsonantisch ungenauen Reim, also mit der blossen Assonanz zufrieden, während die Kunstdichtung sich eher einen vokalisch ungenauen Reim als eine blosse Assonanz erlaubt. Wenn aber auch die Assonanz ein unvollkommener Reim und der Reim eine vollkommenere Assonanz ist, so ist doch nicht etwa der Reim als vollkommenere Entwicklungsstufe der Assonanz zu betrachten, denn er ist älter als sie. Auch die Definition des Reimes als einer Verbindung von Assonanz und Alliteration ist falsch: denn gerade dem Gleichklang des Anlautes sucht der echte Reim auszuweichen.

Auch im Deutschen ist die Assonanz oft genug in der Prosa gegeben, in formelhaften Wendungen wie *ganz und gar, schrot und korn, freiheit und gleichheit.* Wie bei der Alliteration verknüpft auch hier der gleiche Laut zwei

gleichbedeutende oder kontrastierende Wörter oder zwei grammatisch zusammengehörige Redetheile oder zwei zusammengehörige Vorstellungen: *bach und thal, schwankend und wankend, hangen und bangen; träumte da von goldnen stunden ungemischter lust.* Auch in der Dichtung führt das unbewusste Streben nach Tonmalerei oft zu Assonanzen in unmittelbar auf einander folgenden Wörtern: *dringt tief zu des berges klüften; muse ruft zu bach und thale;* man hat beobachtet, dass bei Goethe fast in jedem Gedicht, selbst in einzelnen Strophen eines jedes Gedichtes, ein bestimmter Vokal der herrschende ist. Aber diese Untersuchungen gehören in das Gebiet der Stilistik; die Metrik hat es nur in so weit mit der Assonanz zu thun, als sie zur Bindung der Verse verwendet, also rhythmischen Zwecken dienstbar wird.

Wie bei der Alliteration, so muss auch bei der Assonanz Laut und Inhalt sich decken, d. h. der Gefühlscharakter der Assonanzvokale ist zu wahren. Die Empfindung, die dem Gedicht zu Grunde liegt, soll auch musikalisch zum Ausdruck kommen: zu einem traurigen Inhalt passt kein heller Assonanzvokal. Die Sprache selber arbeitet hier dem Dichter durch die Tonmalerei in die Hände. Ueber den Charakter der einzelnen Vokale soll bei den Reimen geredet werden: unter den vollen Vokalen eignet sich *a* am besten für den Ausdruck von Kraft und Erhabenheit, *o* für Stolz und Grösse, *u* für Furcht und Grausen, *i* für Schnelle und Lieblichkeit. Am schwächsten wirken die Assonanzen auf *-e*, die Heine im Almansor angewendet hat.

Soll die Assonanz zu rhythmischen Zwecken dienen, dann muss ihre regelmässige Wiederkehr in gewissen Abständen fühlbar werden, d. h. die assonierenden Silben müssen durch eine bestimmte Anzahl nicht assonierender getrennt sein. Dadurch wird aber die Wirkung der Assonanz erschwert und man begreift leicht, dass sich das Gefühl für die regelmässige Wiederkehr so weit von einander abstehender Gleichklänge nur bei oftmaliger Wiederholung einstellt. Darum gehen dieselben Assonanzen bei den Spaniern oft durch das ganze Gedicht hindurch und die Stellung der Assonanzen ist die einfachste: nach je acht Takten wiederholt sich durch das

ganze Gedicht hindurch derselbe Vokal. Assonanzen, die von Strophe zu Strophe wechseln, wie sie W. Schlegel, Tieck und Heine gedichtet haben, gehen für das Ohr ganz verloren; eher wirkt es noch, wenn in einzelnen Scenen des Alarkos mit der Stimmung auch der Assonanzvokal wechselt.

Die Möglichkeit, Assonanzwörter massenhaft zu häufen, ist auch im Deutschen gegeben. Denn die Assonanz ist der weitere, der Reim der engere Begriff; und da der Inhalt eines jeden Begriffes mit seinem Umfang in umgekehrtem Verhältniss steht, so überwiegt die Anzahl der Assonanzwörter über die Reimwörter in demselben Mass, als die Anzahl der Assonanzen hinter der der Reime zurückbleibt.

Unsere Assonanzen sind aber zunächst noch unreiner als unsere Reime. Man unterscheidet nicht zwischen den verschiedenen Vokalen, die durch dasselbe Zeichen ausgedrückt werden, und man nimmt auch an der Verbindung zweier ungleich bezeichneter Laute *(i : ü, ä : e, eu : ei)* keinen Anstoss. Es kommen also für unsere Assonanzen nur 5 Vokale, 3 Umlaute und 3 Diphthonge in Betracht. Darnach wären im Deutschen an und für sich elf einsilbige (stumpfe, männliche) und 11 mal 11 d. h. 121 zweisilbige klingende, weibliche Assonanzen möglich.

Da sich aber die Assonanzen massenhaft wiederholen sollen, so kommen für die zweisilbigen fast nur die mit abgeschwächten Endsilben in Betracht, besonders die mit abgeschwächtem *-e;* man erlaubt sich aber auch abgeschwächte Ableitungssilben mit *-i* oder *-a* auf das flexivische *-e* zu assonieren: also *troste : heroisch : lisboa : solle : komme : botschaft.* Durch die abgeschwächten Vokale der Senkungssilben wird die Wirkung der deutschen Assonanzen gegenüber den wohlklingenden spanischen und italienischen *(caro : amato : piano)* freilich sehr beeinträchtigt und die echten Nachfolger der Spanier haben darum auch volle Vokale in der Senkung, sog. spondeische Assonanzen, zum Gesetz gemacht. Bärmann schliesst aus seinem Assonanzwörterbuch alle einsilbigen Assonanzen und alle zweisilbigen auf *-e* aus, weil sie ganz unwirksam seien und besser durch den Reim ersetzt würden. Leider aber sind die vollvokalischen spondeischen Assonanzen

nicht so leicht zu haben. Denn die Ableitungssilben auf *-a (-bar, -sal, -sam, -ath, -mal, -schaft)* und *-i (-lich, -ig, -igt, -isch, -in, -ing)* enthalten doch sehr oft einen abgeschwächten Vokal und geben in Bezug auf die Masse eben so wenig aus als die Komposita und die Assonanzen aus zwei Wörtern *(ward es : harrt er)*. Dennoch haben Fr. Schlegel, Apel, Fouqué u. a. dieses Kunststück versucht. In Fr. Schlegels 4. und 8. Rolandromanze assonieren *u—a (corduda : sultan : ruchbar : lustkampf : grundkraft : unfall)*, in Apels Gespensterbuch *a—a (gehorsam : kostbar : ohnmacht : sorgsam)*, aber auch *ei : a (erreichbar : weidmann : heilsam)*. Man sieht, dass diese Assonanzen auf die Quantität der Vokale gar keine Rücksicht nehmen und dass bei den vollen Ableitungssilben die Assonanz durch die Identität der angrenzenden Konsonanten *(freiheit : gleichheit)* dem Reim genähert wird.

Es kommen übrigens vereinzelt auch dreisilbige (gleitende) Assonanzen vor: *horchende : wogende : sorgende : tronende;* bei Tieck werden sie mit zweisilbigen gebunden *blute : verwundeten; spaltete : erschraken.*

Die Assonanz duldet nur einfache Stellungen: im Spanischen assonieren nur die geraden Verse *x a y a z a* . . . der vierfüssigen Trochäen. Im Deutschen hat man die Assonanzen mitunter auch näher zusammen gerückt und auch die ungeraden Verse durch Assonanzen verbunden, die sich also von vier zu vier Takten wiederholen *(a a a a a . . .)*; da die Wirkung der Assonanz im Deutschen eine schwächere ist, dürfte diese Variation nur zu billigen sein. Unmöglich dagegen ist die Konkurrenz zweier Assonanzen, in gekreuzter *(abab)* oder umarmender *(abba)* Stellung oder in der Terzinenform *(aba bab aba . . .)*, wie man sie bei Fr. Schlegel (Die Vögel), Chamisso u. a. findet; hier stören sich die Assonanzvokale gegenseitig in ihrer Wirkung. Wenn aber Tieck (Siegfried) gar Assonanzen mit Reimen abwechseln lässt, so schlägt hier der Reim die Assonanzen völlig zu Boden. Etwas anderes liegt vor, wenn Assonanzen und Reime nicht abwechseln sondern verbunden sind, wenn z. B. in Uhlands Romanze vom Recensenten die Reime jeder Strophe denselben Vokal

zeigen (vgl. das sog. Vokalspiel); dann hat man es eben mit Reimen zu thun.

Auch darin war man nicht glücklich, dass man die Assonanz von dem kurzen vierfüssigen Trochäus auf längere Verse übertragen hat. Fr. Schlegel und Uhland (Roland und Alda) binden fünffüssige weibliche Trochäen durch fortlaufende Assonanzen *(aaaa . . .)*, das mag noch angehen. Aber in Schlegels Alarkos werden 11, 12 und 13silbige Jamben nicht bloss durch fortlaufende, sondern auch durch gekreuzte Assonanzen verbunden, die natürlich für das Ohr ganz verloren gehen.

In der deutschen Dichtung kommen die ersten Assonanzen, so viel ich sehe, in den ältesten reimlosen Dichtungen der Bremer Beiträge vor: sie scheinen nicht beabsichtigt zu sein, sondern sich als Ersatz für den gewohnten Reim ab und zu von selbst eingestellt zu haben. Theoretisch hat zuerst Herder in seinen Fragmenten die Assonanzen für Arien in freien Versen anstatt der Reime empfohlen. Aber sein Hinweis blieb ohne Folge und er selbst hat später, trotz dem Vorgang der Schlegel, oder vielleicht gerade deswegen, die Assonanz in seinem Cid verschmäht. Dagegen haben die Romantiker zuerst in Uebersetzungen aus dem Italienischen und Spanischen, dann in ihren eigenen Romanzen und Dramen davon einen übertriebenen masslosen Gebrauch gemacht. Auf den Alarkos von Fr. Schlegel folgten die Dramen von Tieck, W. Schütz, Fouqué und Werner. In der Lyrik haben Uhland, Rückert, Platen, W. Müller, Heine den Reim durch die Assonanz ersetzt und die romantischen Almanache wimmeln von Kunststücken dieser Art. Herder in der Adrastea hat zuerst dagegen seine Stimme erhoben, aber sein Spott war so wirkungslos wie früher seine Empfehlung. Erst Docen (1824) in der Zeit der Hochfluten hat Gründe gegen die Assonanz ins Feld geführt: er macht auf den Mangel an gleichvokaligen Redetheilen für die einsilbigen und auf den Mangel an volltönenden Endungen für die zweisilbigen Assonanzen aufmerksam und zeigt, wie die Menge und die Härte der in unserer Sprache herrschenden Konsonanten die Wirkung der

Vokale verdunkle und die der Assonanz vereitle. Vierzehn Jahre später (1838) hat Freese den deutschen Assonanzen eine sehr verständige Schrift mit Reformvorschlägen gewidmet. Er zeigt, wie oft in der Prosa ganze Sätze dieselben kurzen Vokale enthalten, ohne dass man diesen Assonanzen wie den bedeutungslosen Reimen oder Alliterationen auszuweichen suche. Er schliesst daraus mit Recht, dass solche Assonanzen nicht einmal in neben einander stehenden Wörtern, geschweige denn bei einer Distanz von vierzehn Silben empfunden werden. Gegen die spondeischen Assonanzen, die schon Docen als wahre Prellsteine am Versschluss bezeichnet hatte, wendet Freese mit Recht ein, dass sie den Versrhythmus gerade an der empfindlichsten Stelle schädigen, nämlich in der letzten Hebung, wo er am stärksten ausgeprägt sein sollte; denn die schwere Senkung entzieht der letzten Hebung die Kraft. Seine Vorschläge laufen darauf hinaus, dass man in der Hebung nur lange Vokale, oder kurze Vokale mit folgender gleicher oder ähnlicher Konsonanz assonieren sollte; er verlangt also bei kurzem Vokal d. h. bei scharfgeschnittenem Silbenaccent nicht mehr bloss die Uebereinstimmung der Vokale, sondern auch der folgenden Konsonanz bis zum Silbengipfel, er nähert die Assonanz dem Reime. In der Senkung aber lässt er bloss geschwächte Vokale gelten, wobei ein geschwächtes *-e, -ig, -ung* keinen Unterschied machen soll. Nach seiner Meinung assonieren also z. B. *friedlich : lieblich : niemals : zwielicht : ihnen : lieben* oder *eilen : meinen : reimen : peinlich : meinung*, doch seien die ungenauen Assonanzen nur sparsam unter genauere einzustreuen. In der That stimmt die Praxis selbst der rigorosen romantischen Dichter unwillkürlich mit diesen Anforderungen überein, die nur den Uebelstand haben, dass sie den Umfang des Begriffes Assonanz in demselben Mass einschränken, indem sie den Inhalt vermehren. Im Spanischen kehren dieselben Assonanzen oft in mehr als 100 verschiedenen Wörtern wieder; unter den von Freese aufgestellten Einschränkungen wäre eine Uebersetzung spanischer Originale in Assonanzen unmöglich und wir wären nach den romantischen Versuchen wieder auf den Standpunkt des Cid von Herder zurückgeführt. Die

neuere Dichtung kennt denn auch die Assonanz nur mehr als stilistische Figur, nicht als metrische Erscheinung.

Um das Material, das uns die deutsche Sprache an assonierenden Wörtern darbietet, bequem zu übersehen, kann man die Reimwörterbücher benutzen; in denen auch alle möglichen Permutationen der Konsonanten nach und zwischen den gleichen Vokalen enthalten sind. Man hat bloss das Besondere (die Reime) in allgemeine Gruppen zusammenzufassen.

### III. DER ENDREIM.

Der Endreim besteht in dem Gleichklang der betonten Vokale zweier Wörter und aller darauf folgenden Konsonanten und Vokale.

Er kommt wie die Alliteration und die Assonanz auch in der Prosa vor und verbindet formelhaft zwei verwandte oder kontrastierende Vorstellungen zu einem Begriff: *saus und braus, lug und trug, dach und fach, knall und fall, freud und leid, feinde und freunde (= alle).* Mit den Vorstellungen, die sich gegenseitig ergänzen, verbinden sich also Laute, die sich gegenseitig hervorrufen; äusserer und innerer Sinn finden gleichmässig ihre Befriedigung. Mit *stehlen* verbindet sich in Gedanken leicht das Verbergen des gestohlenen Gutes; findet sich nun zu dem Worte *stehlen* ein lautlich übereinstimmendes, so sage ich lieber *stehlen und hehlen.* Daher gilt der Reim in Sprüchen gewissermassen als das Siegel der Wahrheit *(borgen macht sorgen);* als identisch gedachte Begriffe und gleichlautende Wörter decken sich und werden oft bloss neben einander gestellt: *ehestand, wehestand.* In diesem Sinne hat Frau von Staël den Reim mit Recht als Echo des Gedankens bezeichnet. Wie der Stabreim so gewährt uns auch der Reim eine mnemonische Erleichterung: man behält Reime leichter als ungereimte Wörter.

Als stilistische Figur zum Schmuck der Rede war der Reim auch den Alten bekommt. Für uns aber kommt er hier nur vom metrischen Standpunkt in Betracht, insofern er dazu dient, rhythmische Einheiten zu einem Ganzen höherer

Ordnung zu verbinden oder rhythmische Abschnitte zu markieren. Zu der regelmässigen Wiederkehr des gleichen Rhythmus kommt verstärkend die Wiederkehr desselben Lautes hinzu, also ein harmonisches Element. Sprachen, die keinen festen Rhythmus haben, bedürfen des Reimes in erhöhtem Mass, um rhythmische Abschnitte zu markieren und kleinere rhythmische Einheiten zu grösseren Ganzen zusammenzufassen. Aber auch in rhythmisch kräftigen Sprachen vermag der Rhythmus an und für sich nicht leicht mehr als vier Zeilen zu einer Strophe zu verbinden; im Verein mit dem Reim dagegen ist er ein Stand, auch acht oder sechzehn Zeilen zusammenzuhalten und die Wiederkehr der gleichen Zeilen fühlbar zu machen.

Der Reim taugt nicht zu allen Versarten und man kann den Satz aufstellen: je künstlicher der Rhythmus, um so entbehrlicher der Reim; je kunstvollere Reime, um so schwächer entwickelt der Rhythmus. Am innigsten schmiegt er sich den einfachen trochäischen und jambischen Versen an; aber schon in den kräftigen daktylischen Rhythmen tritt er nur dann stärker hervor, wenn die Reimwörter nahe an einander gerückt sind. Künstliche rhythmische Strophenbildungen aber bedürfen des Reimes nicht; am wenigsten also die antiken Odenformen, die Uz und Voss, die Schwaben Schubart und Schiller und in neuerer Zeit auf Gottschalls Empfehlung hin Geusichen und Max Kalbeck mit dem Reim versehen haben. Wenn der Reim sinnlich wirken soll, so dürfen die Reimwörter nicht zu weit von einander getrennt sein: bei gepaartem Reim ist die Distanz in dem achtfüssigen Trochäus die grösste (14 Silben); bei gekreuzten Reimen kommen grössere Distanzen vor (z. B. im Stanzenvers 20 Silben) und ein oft wiederholter Reim vermag sich in den künstlichen romanischen Strophen oft noch nach 40 Silben und mehr fühlbar zu machen.

Der Reim ist in der neueren Dichtung auf kein bestimmtes Gebiet beschränkt; er hat sich alle Dichtungsgattungen erobert. Sein eigentliches Gebiet ist die Lyrik; aber auch das Epos nach romanischem Muster und gewisse Gattungen des Drama bedienen sich seiner. Er hat nicht bloss in dem ver-

schollenen Alexandrinerdrama die Herrschaft geführt, sondern er ist auch dem ernsten und heiteren Knittelversdrama unentbehrlich. Faust und Wallensteins Lager beweisen, dass er auch im modernen Drama seinen Platz behaupten kann. Wilhelm Schlegel hat in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst den Anbau des gereimten Lustspieles empfohlen, für das einst sein Oheim gegenüber Gottsched eine Lanze gebrochen hatte. Auf Goethes Mitschuldige folgen nach längerer Pause die gereimten Lustspiele von Müllner und Körner, Platens nur zum Theile gereimte Komödien und neuerdings Jordan's Durchs Ohr.

## VERHÄLTNISS DES REIMES ZUM SINN.

Wenn es nun auch in der Metrik gelten soll, dass der Reim zwei Laute und zwei Begriffe mit einander verbindet, dann wäre die Folge die: dass nur zusammengehörige Begriffe im Reime stehen dürften, und da diese durch den Reim aus den übrigen hervorgehoben werden, so müsste man darauf bedacht sein, nur bedeutende Reimwörter zu suchen.

Und in der That macht sich hier ein wesentlicher Unterschied zwischen dem germanischen und dem romanischen Reim bemerkbar. Im Deutschen bestehen die Reime überwiegend aus Stammsilben; im Romanischen fast zu gleichem Theile auch aus Endsilben. Nach Schuchardt ist das Verhältniss der Endungsreime zu den Stammreimen im Italienischen 3 : 10; im Spanischen in manchen Dichtungsgattungen 7 : 10, in andern 20 : 10; das Französische hält die Mitte. Damit ist nicht bloss eine weit grössere Abwechslung zwischen Stammreimen und Endungsreimen gegeben als im Deutschen, sondern auch ein Ueberwiegen des musikalischen und sinnlichen Elementes. Denn allerdings enthalten auch die Ableitungssilben ein begriffliches Element, das aber in den modernen Sprachen so abgeschwächt ist, dass an ein Zusammentreffen des Sinnes hier nicht mehr gedacht werden kann, und nur der lautliche Gleichklang übrig bleibt.

Daher geht der Italiener beim Vortrag seiner Verse über den Reim leicht hinaus, er dämpft seine Aussprache eher ab. Der Dichter gestattet sich hier die kühnsten Verkettungen

der Reime und er stellt besonders in den leichten Dichtungsgattungen oft die unbedeutendsten Wörter in den Reim. Also nicht gipfeln Form und Inhalt an derselben Stelle im Reim; sondern das inhaltsschwere Wort steht bald im Reim bald auch nicht. Sinn und Form kreuzen sich hier, dort gehen sie wieder Hand in Hand. Wie in dem Rhythmus so vermeidet der romanische Vers auch in den Reimen sorgfältig jede Eintönigkeit.

Im Deutschen dagegen fehlen zunächst die volltönenden Endungsreime; Reime wie *hóffnungen : wiedersehn, hérrlichèr : ér* haben gar keine sinnliche Wirkung und würden von dem Ohr bei grösseren Distanzen kaum wahrgenommen werden. Der Dichter wird also solchen Endungsreimen im Deutschen eher aus dem Wege gehen als sie suchen, weil sie musikalisch für ihn wenig Werth haben; und die deutsche Sprache bietet ihm noch obendrein den Stammreim williger dar als den Endungsreim. Mit dem Stammreim aber verbindet sich, wie schon Moriz bemerkt hat, sehr oft schon in der Sprache der Einklang der Begriffe: *drängen : sengen, schneiden : scheiden, eilen : weilen* (das halte das eilende gleichsam auf, meint Moriz).

Delbrück hat die romanischen Reime für musikalischer, aber auch für geistloser erklärt als die deutschen, weil sie nur aus Endungen bestünden. Er meint deshalb, es sei nicht nothwendig französische Reime durch deutsche wiederzugeben, man würde ein höheres Kunstwerk an die Stelle eines niedrigeren im Original setzen. Es schweben ihm dabei Goethes und Schillers Uebersetzungen von französischen Alexandrinertragödien in reimlosen Jamben vor.

Wirklich zeigt sich z. B. bei Goethe eine Vorliebe für bedeutende Reimwörter; selten stehen ganz unbedeutende, unwichtige Wörter im Reim. Oft genug verbindet nicht bloss der Laut, sondern auch der Sinn die Reimwörter unter einander: z. B. im Faust *das pergament ist das der heilige bronnen : stillt : gewonnen : quillt.* Unbedeutende Wörter im Reime fallen uns z. B. im Ritter Toggenburg auf *still sich freuend, wenn es wieder | morgen würde sein.* Bedeutungsvolle Wörter im Reime sind also immer den un-

bedeutenden (Artikel, Präpositionen, Pronomen, Hülfszeitwörtern), die Begriffswörter den Verhältnisswörtern vorzuziehen, weil der Reim hier auch deutlicher ins Ohr fällt. Unbedeutende Wörter wie *und, damals, als* können im Reim unfreiwillig oder absichtlich komisch wirken. Dabei spielen auch noch der Accent und die Redepausen eine wichtige Rolle. Die Reime im Ritter Toggenburg *und dann legt er froh sich nieder : schlief getröstet ein, still sich freuend, wenn es wieder morgen würde sein* wirken auch darum so befremdlich, weil in den beiden ersten Zeilen die an sich unbedeutenden Reimwörter durch den grammatischen Accent (als Prädikate) stark hervortreten, während die beiden letzten Reimwörter *wieder : sein* in Satzunterthänigkeit stehen; und weil nach *wieder* starkes Enjambement herrscht, so dass man in Gefahr ist, über den Reim hinweg zu lesen, der nur bei einer schwachen Retardation deutlicher hervortritt.

Aber wenn auch schon das Streben nach vollen Reimen zur Bevorzugung der bedeutungsvollen Reimwörter führt, so muss man doch zwischen diesen und den im Satze stark betonten Wörtern unterscheiden. Kunow hat nachgewiesen, dass bei Goethe nur an stark pathetischen und rhetorischen Stellen stärkere Accente auf das Reimwort fallen. Bellermanns Behauptung, dass die Träger des Reimes nur die Hauptictеn seien, ist den Thatsachen gegenüber nicht aufrecht zu halten; sogar der Nebenaccent ist im Reime häufig genug: *Lenore fuhr ums mórgenròth.*

Man darf ferner nicht übersehen, dass die Hauptsache bei dem Reim immer das sinnliche Element bleibt, der Gleichklang. Bei Reimwörtern, die verschiedenen Perioden angehören, oder bei Reimen die sich oft wiederholen, kann von einem Zusammentreffen des Sinnes kaum mehr die Rede sein. Namentlich in den künstlicheren romanischen Strophenformen wirkt der Reim bloss mehr musikalisch und Stammreime werden nur so weit gesucht, als sie volltönende Vokale bieten.

Damit hängt auch die Frage zusammen, ob man sich gewisser trivial gewordener Reimverbindungen enthalten und nach gewählten Reimwörtern trachten soll? Schon bei den späteren Minnesängern und bei Sachs finden sich Reimver-

bindungen, die immer denselben Gedanken mit sich bringen: *stolz : holz, gemahel :* (treu wie) *stahel,* (Glück und Heil) *erwachs :* (das wünscht) *Hans Sachs.* Später sind *herzen : schmerzen, liebe : triebe, sonne : wanne* solche typische Reim- und Gedankenverbindungen geworden. An und für sich aber ist das Zusammentreffen der gleichen Vorstellungen mit den gleichen Lauten dem Charakter des Reimes gemäss; und vorausgesetzt dass die mit den Vorstellungen *herzen : schmerzen* verbundenen Gedanken nicht trivial sind, wird man gegen solche Reime nichts einwenden können. Sie erschweren dem Dichter die Originalität, aber sie machen sie nicht unmöglich. Kunow hat gezeigt, dass Goethe die heute abgenützten Reime *jugend : tugend, scherz : schmerz, brust : lust, musen : busen* oft und in der glücklichsten Weise verwendet hat.

Auch das Bestreben, neue Reimwörter zu suchen, hat ja seine Schattenseiten: es führt zum Gesuchten und Ueberladenen. So sind die exotischen Reime und die Reimwörter aus fremden Sprachen *(rohre : sykomore)* wohl den exotischen Stoffen angemessen und für grellbarocke Effekte zu brauchen, aber schon Heine spottet über die Barbarei beständiger Janitscharenmusik bei Freiligrath. Auch Eigennamen treten im Reime stark und fremdartig hervor: die Reime *Vesuv : ruf, sklave : strafe* u. s. w. sind von H. Lingg im Spartakus benützt, um der Dichtung ein römisches Kolorit zu geben. Uhland liebt alterthümliche Wörter im Reim: *nit : tritt, kunnt : grund.* Zu der Manier der schwäbischen Dichter gehört es, dass sie das Zeitwort in unabhängigen Sätzen ohne weiteres an das Ende stellen, um es in den Reim zu bringen; nicht bloss in den Balladen sondern auch in den lyrischen Gedichten kommt diese alterthümliche Wortstellung masslos häufig vor: *der graf von seinem rosse sprang.* Dagegen kann eine komische Wirkung beabsichtigt und erzielt werden, wenn zwei durch den Sinn recht nahe verbundene Wörter nur durch gewaltsame Verstümmelung gereimt werden können oder wenn umgekehrt zwei gleiche Laute durch den Sinn scheinbar unverknüpfbar sind: bei Heine findet man massenhafte Belege dafür und seine Ironie feiert oft gerade in

solchen komischen Reimen ihren höchsten Triumph *(menschen : abendländschen; entled'ge : komödie; engel : bengel* u. s. w.).

In der Reimnoth greifen mitunter selbst bessere Dichter zu Reimfüllseln. Das sind entweder Flickwörter *(allzumal, fort und fort, zur stund, weit und breit, ohne überdruss)* oder Zwischensätze mit Betheuerungen u. dgl. *(das ist wahr),* die sich überall anbringen lassen. Namentlich bei Hans Sachs findet man solche Ausrufe und Betheuerungen des Dichters wie *ich sag', versteht, dass Gott erbarm,* ebenso häufig als die bequemen Umschreibungen der einfachen Verba mit *beginnen, thun, werden (die gunden warten = warteten)* oder die Participialkonstruktion *bald in der narr ersehen was (= ersah)* oder gar die rohe Zerschneidung eines Kompositums um des Reimes willen *(er sprang in des flusses blut = in den blutfluss).* Chamisso spottet einmal über die Umschreibungen mit *will, mag, kann* u. s. w., durch welche die Romantiker in ihren Sonetten weibliche Reime erzwangen, indem sie die abhängigen Infinitive in den Reim stellten.

Hierher gehört auch das im Mittelhochdeutschen zur Geltung gekommene Prinzip der Reimbrechung. Dort bedeutet *rîme brechen* so viel, als: die durch den Reim gebundenen Zeilen durch den Sinn zu trennen;. *rîme samenen* ist das umgekehrte. Die technischen Ausdrücke stammen aus dem Parzival (VI. 1736) Wolframs, der aber selber das Gesetz nicht so streng beobachtet, als andere Dichter aus der Blüthezeit der mhd. Dichtung. Das Prinzip der Reimbrechung ist auch in die moderne Metrik herübergekommen. Es dient zunächst in den Fastnachtsspielen zur Belebung des Dialoges und wird als bewusste Kunst ausgeübt: im Neidhartspiel heisst es in der scenischen Angabe: *erfüllt den reim und spricht,* oder *erfüllt den reim,* auch *erfüllt und spricht.* Dadurch, dass mit der Rede der einen Person zwar der Sinn, aber nicht der Reim erfüllt ist, kommt Lebendigkeit in das Gespräch. Hans Sachs hat das Prinzip in seinen Schwänken öfter, in seinen Dramen stets durchgeführt. Immer schliesst hier die Rede der einen Person mit dem ersten Reimwort, die Rede der andern beginnt mit der zweiten Reimzeile. Nur dort, wo kein eigentlicher Dialog herrscht, also z. B. in

den beliebten Revuen, wo einzelne Typen nach einander vortreten, ihr Sprüchlein sagen und wieder abtreten, wird die Reimbrechung ebenso absichtlich vermieden als im Wechselgespräch gesucht. Ausser den Reimpaaren werden auch Dreireime schon im älteren Fastnachtsspiel zwischen den sprechenden Personen vertheilt (2 : 1 oder 1 : 2), wobei die sonst unzulässige Wiederholung desselben Reimwortes an erster und an dritter Stelle nicht gescheut wird. Der Abschluss einer längeren Rede oder ein Scenenschluss (beim Abgehen einer Person) wird ebenso durch ein volles Reimpaar markiert; nur der letzte Akt wird mitunter mit dem folgenden Epilog durch den Reim verknüpft: die Zuschauer des Hans Sachs waren gewiss gegen das Ende der Vorstellung nicht weniger unruhig als die unsrigen, und es erschien räthlich, die Aufmerksamkeit auf den leicht zu vergessenden Epilog hinüberzulenken. Ausnahmen von dem Gesetz der Reimbrechung findet man bei Hans Sachs nur in den geistlichen Dramen und in Uebersetzungen; sonst hat er selbst in den Schwänken den Dialog genau nach diesen Regeln behandelt. Kunstloser ist schon der Dramatiker Ackermann im XVI. Jahrhundert: er verknüpft oft ungeschickt Scene mit Scene und sogar Akt mit Akt durch den Reim. Ayrer führt nach dem Vorbild des Hans Sachs die Reimbrechung durch, ausser am Schluss der Scenen, bei feierlichen Reden, Gerichtsverhandlungen, Orakeln u. s. w.

In der neueren Dichtung dagegen ist die Reimbrechung verhältnissmässig selten, freilich sind auch längere Reihen von Reimpaaren eben nicht häufig. In Wallensteins Lager kommen vier Arten der Reimbrechung vor: bei einfachem Reimpaar 1 : 1, bei Dreireim 2 : 1 oder 1 : 2, bei gekreuzten Reimen 2 : 2. Beispiele:

(Bauer): *Und die nennen sich kaiserliche.*
(Knabe): *Vater, da kommen ein paar aus der küche.*

(Wachtmeister): *Zum exempel, — Dragoner, sprich:*
*aus welchem vaterland schreibst du dich?*
(Erster Dragoner): *Weit aus Hibernien her komm ich.*

(Erster Arkebusier): *Na, das kann ich eben nicht sagen.*

(Erster Kürassier): *Will einer in der welt was erjagen,*
*muss er sich nähren und muss sich plagen.*

(Wachtmeister): *Dafür sind wir des Friedländers regiment,*
*man muss uns ehren und respektieren.*

(Jäger): *Das ist für uns andre kein kompliment,*
*wir eben so gut seinen namen führen.*

Bei einem neueren Dichter, in Wolffs Eulenspiegel, kommt die Reimbrechung nach Behaghels Untersuchung nur in einem Fünftel der möglichen Fälle vor. Man sieht, dass auch hier sich die Entwickelung der metrischen Kunst so zeigt, wie wir sie immer beobachtet haben: von sinnlicheren musikalischen Wirkungen schreitet sie zu geistigeren fort; im XVI. Jahrhundert bindet der musikalische Reiz des Reimes das Nichtzusammengehörige, wir legen auch hier das stärkere Gewicht auf den Sinn und verbinden das dem Geiste nach Zusammengehörige. Auch die Theorie des Reimes nimmt diesen Standpunkt ein. Schon Poggel verlangt Zusammengehörigkeit des Sinnes und Zusammenklang der Laute für den Reim. Neuerdings hat sich auch Kunow gegen die Reimbrechung erklärt: der Reim sei Ausdruck innerer Zusammengehörigkeit, das durch den Reim gebundene müsse also auch in sachlicher Beziehung stehen.

### SINNLICHE KRAFT UND REINHEIT DES REIMES.

Ob der Reim nun die Zusammengehörigkeit des Sinnes durch den gleichen Laut andeuten oder bloss musikalisch wirken soll, in beiden Fällen muss er die Kraft haben, sich sinnlich fühlbar zu machen.

Wie die Assonanz, so enthält auch der Reim ein nachahmendes Element: der Laut muss zu dem Sinn passen. In Goethes Zueignung des Faust malen die Reime *und mich ergreift ein längst entwöhntes sehnen : reich : tönen : gleich : thränen : weich : weiten : -keiten* die wachsende Sehnsucht und Wehmuth, die sich endlich in Thränen auflöst, auch durch die Klangfarbe der Reime. Diese ist zunächst von den Vokalen abhängig, über deren verschiedenen Charakter oft gehandelt worden ist. Nach Jacob Grimm herrschen in den Interjectionen der Freude die Vokale *i, e, o;* in denen

des Schmerzes *a* und *u*. Die *a*, *o*, *u* haben einen ernsten, die *i* und *e* einen heiteren lieblichen, leichten Charakter. Die Umlaute *ä*, *ö*, *ü* taugen für die aus Freude und Schmerz gemischten Empfindungen: also für Wehmuth, Sehnsucht, Hoffnung; von den Diphthongen hat *ei* einen feierlichen, *au* einen düsteren Klang, *eu* malt den Ekel. Wilhelm Schlegel hat geistreiche Vergleiche mit den Farben angestellt und die Selbstlauter so charakterisiert: es bedeute *a* Jugend, Freude, Glanz *(strahlt)*; *o* bedeute Adel und Pracht *(sonne)*; *i* Innigkeit und Liebe (vgl. das Locken des Erlkönigs *du liebes kind, komm geh mit mir)*; *u* Trauer und Ruhe *(dumpf)*; das lange *e* Ernst und Nachdenken *(ehren)*, das geschwächte und kurze sei ein Bild vollkommener Gleichgültigkeit. Unter den Konsonanten gelten die Liquiden oder Halbvokale am geschicktesten zum Ausdruck leicht beweglicher, flüssiger Vorstellungen und Gefühle. Die Medien im Inlaut sind weich, die Tenues *p*, *t*, *k* hart und scharf; die Aspiraten haben etwas Geistiges, Hauchartiges. Niemand behauptet natürlich, dass sich mit den einzelnen Lauten jedesmal dieselbe Vorstellung verbinden müsse. Aber im Reime kehren dieselben Laute wieder; und je öfter sie wiederkehren, um so stärker tritt ihr sinnlicher Gehalt und ihre Klangfarbe hervor.

Es wird aber in den Reimen nicht bloss eine charakteristische Nachahmung, sondern auch der Wohlklang, die Euphonie angestrebt. Also eine Wirkung durch den sinnlichen Wohllaut des Tones selbst, wie in der Musik. Der Wohlklang der Sprache beruht auf der Materie der Silben, die Eurhythmie (der Rhythmus) auf ihrer Form. Die Euphonie wirkt unmittelbarer auf den Sinn als der Rhythmus, sie ist stärker als er: übelklingende Verse, wenn sie noch so rhythmisch sind, können nie als schön gelten.

Die Euphonie ist abhängig vom Uebergewicht der Konsonanten oder der Vokale, und von der Beschaffenheit, der Zusammenstellung und Verbindung beider. W. Schlegel stellt den Grundsatz auf: was den Sprachorganen mühsam ist auszusprechen, missfällt auch dem Ohr und umgekehrt; es herrscht also nach seiner Meinung eine Art von Sympathiewirkung zwischen beiden. Dagegen hat Stumpf nachgewiesen, dass wir

uns, wenn wir einen Ton hören, nicht erinnern, wie wir ihn hervorbringen. Thatsache aber bleibt es, dass schwierige Konsonantenverbindungen auch dem Ohr hart erscheinen und die Medien, wie alles leichte und gelinde, auch dem Ohr angenehmer sind als die harten Tenues. Ein starkes Uebergewicht der Konsonanten über die Vokale schadet dem Wohllaut ebenso wie das Zusammentreffen vieler Konsonanten, besonders am Ende des Wortes, das aber in unserer Sprache leider nur schwer zu vermeiden ist.

Die Euphonie gehört nicht in die Metrik sondern in die Stilistik, denn sie hat es nicht mit der Form, sondern mit der Materie der Töne zu thun. Für uns kommt nur die Euphonie der Reime in Betracht, die zunächst von der Klangfarbe der Vokale abhängt. Die Wiederholung derselben Vokale wird, falls sie nicht charakteristisch wirken soll, von feinhörigen Dichtern vermieden und umgekehrt Abwechslung in den Reimvokalen gesucht: Bürger tadelt einmal ausdrücklich etliche Verse von Haller, die alle auf *-ei* reimen, also die Assonanz mit dem Endreim verbinden. In dem Lied *nur wer die sehnsucht kennt, weiss was ich leide* wechseln die *e*-Reime, das Gefühl der Sehnsucht weckend, wunderschön mit den *ei*-Reimen ab, die den schneidenden Schmerz malen. Dagegen kehren im Nachtgesang dieselben Reime *(-iele* und *-ehr)* durch alle Strophen wie eine Nachtmusik wieder; damit verbindet sich aber auch die Wiederkehr eines Verses, also desselben Gedankens, durch das ganze Lied und eines zweiten Verses aus der vorhergehenden Strophe. Auch in Gretchens Gebet *ach neige, du schmerzensreiche* ist die Wiederkehr und die Abwechslung der Reime gleich wirkungsvoll.

Die Bedingung für die sinnliche Wirkung des Reimes ist seine Reinheit d. h. die Gleichheit der Laute in den beiden Reimwörtern. Auch hier darf nicht das Auge, sondern nur das Ohr entscheiden; nicht die Orthographie, sondern die Lautphysiologie bildet hier die Hülfswissenschaft für die Metrik, wie umgekehrt die Reimforschung der Lautphysiologie in die Hände arbeitet. Nur darf man auch hier das subjektive Moment nicht mit dem objektiven verwechseln: in der Metrik kommt nur das subjektive Moment in Betracht, d. h.

ein Reim gilt für rein, wenn die Laute nicht als verschiedene empfunden werden, mögen sie auch in der That wirklich verschieden sein. Unsere Empfindlichkeit für die Reinheit des Reimes ist darum auch eine verschiedene: ein und derselbe Reim kann zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden als rein oder als unrein gelten.

Die vollkommene Reinheit des Reimes fordert: 1) gleiche Qualität und gleiche Quantität der Vokale; daher reimen nicht *thal : fall, ross : stoss.* 2) Die gleiche Qualität der Konsonanten; darum reimen auch, trotz verschiedener Schreibung, *gilt : schild, that : bad.* 3) Die gleiche Betonung der Reimsilben. Wenigstens kann niemals eine betonte Silbe mit einer unbetonten reimen, nicht *schmeichler : herr.* Darum ist der erste Reim in Schillers Bürgschaft verfehlt; denn zwischen den unzertrennlichen Satztheilen *zu Dionys,* | *dem tyrannen* || und *Damon* | , *den dolch im gewande* || schliesst sich das vereinzelte *schlich* an *Damon* ohne Pause an; es steht als einfaches Verbum (denn logisches Prädikat ist *zu Dionys schleichen*) dem Subjekt *Damon* gegenüber und verliert unter dem Druck des folgenden stärkeren Accentes den seinigen ganz. Nicht viel besser steht es mit dem Wielandischen Reim: *wenn euch zu rathen ist, ihr herrn* || *weltbessrer mit und ohne stern:* denn hier könnte im pathetischen Vortrag das zusammengehörige Satzglied *weltbessrer mit und ohne stern* wohl durch eine kleine Pause von *herrn* abgetrennt oder auch das *welt* höher gelegt werden, aber gerade in dem plauderhaften parlando, das Wieland anstrebt, ist das unmöglich und vor dem stärkeren Accent verliert *herrn* seinen Ton ganz. Leider rechnen unsere Dichter sehr oft umgekehrt damit, dass der Reim eine unbetonte Silbe heben werde, was ganz verkehrt ist. Dagegen haben sie sich von dem bloss auf dem Papier vorhandenen Gesetz, dass nie ein Hauptton mit dem Nebenton reimen soll, wohl mit Recht emanzipiert; denn der Nebenaccent kommt dem Hauptton oft an Kraft ganz nahe, und nur das fällt auf, wenn sehr stark betonte Silben mit sehr wenig betonten (vgl. das obige Beispiel aus dem Ritter Toggenburg) oder gar mit unbetonten reimen, die für das Ohr verloren gehen. Der Reim aus der Lenore *mórgenrôth : tót* ist

ebenso ohne Anstoss wie *finsterniss : gewiss;* ja sogar Reime wie *schmeicheltè : wèh* sind nicht selten, das nebentonige *e* wird öfter auf langes *e* gereimt als das haupttonige.

Auch der Silbenaccent wird von unseren Dichtern im Reim nicht berücksichtigt. Es reimen, trotz des verschiedenen Silbenaccentes, anstandslos Wörter wie *traun : trau'n, sasst : sahst, schaut : schaut'*. Auch die etymologische Trennung der Silben ist für den Reim gleichgültig: *geschichte : gedichte, weihten : schreiten* reimen ganz gut.

Unsere Reime sind von der Mundart nicht unbeeinflusst. Honcamp hat den Einfluss des Oberdeutschen und des Niederdeutschen auf die Reinheit des Reimes untersucht. Sehr oft greifen unsere Dichter, namentlich Hans Sachs, in der Reimnoth zu mundartlichen Reimen. Eine Untersuchung der Reime vom mundartlichen Standpunkt von Seiten eines lautphysiologisch gebildeten Gelehrten wäre dringend zu wünschen. Aber auch der entgegengesetzte Standpunkt verdient die gleiche Beachtung: nämlich der nivellierende Einfluss der Schriftsprache auf die Reime. Natürlich kann ein Reim nur dann für unrein gelten, wenn er übel zusammen klingt: dialektische Reime können eben so gute Reime sein wie andere, sie bieten nur von der sprachlichen Seite einen Anstoss.

Auch der Accent bietet für die deutsche Reimkunst eine Schwierigkeit, weil er den Gebrauch der Ableitungssilben einschränkt und dadurch die Anzahl der ohnedies spärlichen Reime noch mehr verringert. Zwei Wörter wie *wirtschaft : eigenschàft* können im romanischen Vers unbekümmert reimen; auch Hans Sachs und Weckhrlin gebrauchen noch Wörter wie *juncbrunn* und *schönheit* als stumpfe Reime, entweder mit zwei Accenten: also *júncbrúnn, schönheít* oder (beim Zusammentreffen dreier Accente) mit Accent bloss auf der letzten Silbe, wie noch heute *frŭh aufstéhn* und *die hánd zugreíft* stumpf reimen. Später aber muss Bürger zur Zerdehnung schreiten, um zwei Wörter wie *vorsehung : verzweifelung* zu reimen. Dagegen nimmt man, wie an reichen Reimen überhaupt, so auch daran keinen Anstoss, dass bei den gereimten Ableitungssilben *-haft, -keit, -heit, -sam* u. s. w. der Reim nicht mit dem Vokal der letzten betonten Silbe,

sondern schon mit dem vorhergehenden Konsonanten beginnt. Ein Reim zwischen unbetonten Silben ist unmöglich. *sehen : geben* werden nicht als Gleichklänge empfunden. Oft genug greifen Dichter zur Zerdehnung und Verstümmelung der Wörter, um den Reim zu erzwingen: auch diese Erscheinung wäre noch der Untersuchung werth.

Die Reinheit des Reimes stand im Mittelalter auf der höchsten Stufe: wiederum sehen wir, dass das sinnliche, musikalische Element in den älteren Perioden vorherrscht. Schon im XVI. Jahrhundert ist sie im Verfall. Das Volkslied begnügt sich oft mit der Assonanz der Vokale; die Meistersinger erweisen sich trotz der strengen Vorschriften ihrer Tabulaturen in Bezug auf die Reinheit und Korrektheit des Reimes sehr lax. Provinzielle Wortformen, falsche Betonungen, gewaltsame Verstümmelungen und Zerdehnungen der Worte, angeflickte *-e* u. s. w. machen in zahllosen Fällen den Reim möglich.

Hans Sachs reimt nicht bloss *a : â*, was auch in der guten mhd. Zeit vorkommt, sondern auch dialektisch *a : o (sach : hoch), a : e (gast : best, mangel : engel)*, seltner *e : ê* oder in der Senkung die abgeschwächten Vokale *e : i (ungewitter : mit dir), e : ö (bedecken : röcken)*, und die abgeschwächten Vokale in Senkung *e : o (vater : gubernator); i : ü* dialektisch *(finsterniss : süss, gesindt : sünd, begir : für); o : ô (gewonnen : krônen); u : û (schutz : gûts); ü : ǖ (dün : kǖn); ei : eu (heindt : freund, zweiffel : teufel)*. Von den konsonantisch ungenauen Reimen bieten manche nur dem Auge einen Anstoss: *feind* (sprich *feint*) : *greint, bot : gott; mord : wort*. Auch *stelten : helden* (denn die vorhergehende Liquida erweicht die Tenuis zu *stelden*). Ebenso findet in *mindst : dienst* Assimilation statt *(minst)*. Dagegen ist *nichs (: sprichs)* dialektisch für *nichts*. Die *s*-Laute reimen bei Hans Sachs ungescheut auf einander: *das : mass, frantzosen : anstoßen*. Auch die Liquiden bieten Ungenauigkeiten; es reimen *r : l (adlar : wal), mb : m (himel : zimbel), lfm : lm (selfm : helm), m : n (im : bin, nam : dran)*; dagegen bloss für das Auge anstössig *ng : nk (lang : trank), gt : kt (tagt : nakt); g : ch* nur nach *i (sich : ewig)*. Hans

Sachs bietet also viel Dialektisches und Alterthümliches in seinen Reimen. In wie weit aber seine Reime wirklich unrein sind, ist aus Sommers Darstellung nicht zu ersehen, da er weit mehr das lautphysiologische und das sprachliche Moment als das metrische ins Auge gefasst hat. Die eigentlich schlechten Reime scheinen in verhältnissmässig geringer Anzahl aufzutreten; dagegen kommt wie im Volkslied sehr oft blosse Assonanz vor *(fürst : gerüst, haben : begaden, finden : kindern)*.

Opitz schärfte dem XVII. Jahrhundert die grösste Genauigkeit in den Reimen ein; und wirklich sind die Freiheiten geringer als im XVI. Jahrhundert. Immer noch kommen aber durch gewaltsame Sprachhärten erzwungene Reime vor und die Genauigkeit lässt namentlich in Bezug auf die Gleichheit der Vokale viel zu wünschen übrig. Der Einfluss des Dialektes, der ja die Reinheit nicht schädigt, macht sich auch bei Opitz geltend, dessen Reime schlesisches Gepräge an sich tragen. Aber in Bezug auf die Vokale erweist sich Opitz als sehr feinfühlig; er verbietet *ehren : nehren, lehret : bescheret,* weil hier *e* auf *η* reime, während *lehret : verehret* zu gestatten sei. Er reimt auch in der Praxis nur geschlossenes *e* mit geschlossenem und offenes mit offenem, aber nicht wie unsere heutigen Dichter beide unter einander. Er reimt *ist* sowohl auf *kniest* als auf *bist, vergisst, frisst* d. h. er braucht es bald lang, bald kurz, was gleichfalls nicht gegen die Reinheit verstösst.

Soviel Fortschritt auch das XVIII. Jahrhundert in der Genauigkeit der Reime gemacht hat, so bleibt doch auch Goethe in seinen besten Liedern weit hinter den mittelhochdeutschen Anforderungen zurück. Reime wie *lettern : vergöttern, freudvoll : leidvoll, betrübt : liebt* wären im mhd. unerhört. Vokalisch unreine Reime kommen bei ihm zu allen Zeiten vor; namentlich Verbindung der hellen Vokale mit den trüben. Also der ganz gewöhnliche Reim *i : ü,* ferner *e : ö (gefühle : gehör : spiele : mehr,* lauter unreine Reime in derselben Strophe des Nachtgesanges), *ö : e (zerstört : beschwert, höhlen : seelen, retter : götter : blätter), ei : eu (breute : seite : leide : freude, gereicht : seugt).* Manche

dieser Reime kommen nur in Goethes Frankfurter Zeit häufiger vor und beruhen auf rheinländischer Aussprache. Den Franken verräth der Reim *g : ch (reichen : zeigen, schlug : fluch)*, der auch bei nördlicheren Dichtern vorkommt, nie dagegen bei südlichen, z. B. bei Schiller. Sonst sind konsonantisch ungenaue Reime bei Goethe seltener als vokalisch ungenaue. Es reimen *ß : s (fleißen : reisen), d : t (freude : heute, erleide : schreite)*; nachlässig *floh : sohn*. Am seltensten aber verstösst Goethe gegen die Quantität der Vokale: *wetter : übertreter, an : gethan*. Man ersieht auch daraus, dass wir gegen die Verkürzung eines langen Vokales empfindlicher sind als gegen die eines Konsonanten: wir lassen uns auch *grossmutter* eher als Daktylus gefallen denn *grossvater*.

Schiller ist in seiner Jugendperiode in Bezug auf die Reinheit des Reimes sehr ungenau; jedoch sind viele seiner Reime nur dialektisch, sie beruhen auf schwäbischer Aussprache. Konsonanten und Vokale hat er gleich wenig beachtet und er reimt gelegentlich *sarge : marke, rosen : gegossen, küsse : süsse*, natürlich noch anstandsloser als Goethe *ü : i, e : ö, ei : eu*. Es kommen Reime vor, wo sowohl die Vokale als die Konsonanten ungleich sind, wie jenes berüchtigte, von W. Schlegel verhöhnte *menschen : wünschen* und nicht viel besser *strömen : schwimmen*.

Die reinsten Reime findet man in den Dichtungen aus Platens späterer Zeit; auch der Uebersetzer Gries gehört zu unseren besten Reimern. Aber auch sie kommen nicht ohne unreine Reime aus; besonders *i : ü* und *e : ö* reimen auch bei ihnen oft genug auf einander. Nur die Quantität der Vokale wird auch von ihnen genau beobachtet und Reime wie *hart : bart* wären bei ihnen unmöglich. Dagegen ist die Anzahl der unreinen Reime bei unserem grossen Reimkünstler Rückert, der sich selber Freimund Reimer genannt hat, eine sehr grosse; und er reimt nicht nur ungescheut die hellen und die dunklen Vokale *i : ü, e : ö*, sondern auch nebentoniges *e* mit *ê (könige : weh)* und lange Vokale mit kurzen *(art : hart)*. Sein Reichthum ist auf Kosten mannigfacher Korrekturen und Verkürzungen erworben, die oft an das XVI. Jahrhundert erinnern. Platen bindet nur verkürzte

Formen unter einander, Rückert reimt auch bei verschiedenem Silbenaccent *gehau'nen : launen, sei'n : vögelein, bärenheutschen : deutschen, widerspännschen : menschen, erneu'nd : freund, sei'nden : gemeinden.* Freilich nehmen unsere Dichter überhaupt an verschiedenen Silbenaccenten keinen Anstoss.

Darnach ist die objektive Forderung eines ganz reinen Reimes für unsere neueste Dichtung nicht aufrecht zu halten, sie würde mit zu schweren Opfern erkauft. Schon W. Grimm, Kunow u. a. haben darum gerathen, die Anforderungen herabzustimmen. Es geht mit der Reinheit des Reimes ebenso wie mit der Quantität: wir verlangen wohl, unser subjektives Gefühl befriedigt zu sehen, aber dieses Gefühl ist nicht mehr so fein wie in der Blüthezeit der mhd. Dichtung.

### DAS GESCHLECHT UND DER UMFANG DES REIMES.

Der **gewöhnliche** oder der **einfache** Reim beginnt nach der Regel auf dem Vokal der letzten Hebung. Darnach hat man nach dem Reimgeschlecht stumpfe, klingende und gleitende Reime zu unterscheiden; man nennt sie auch männliche, weibliche und gleitende und der Unterschied fällt im Neuhochdeutschen meistens auch mit denen zwischen einsilbigen, zweisilbigen und dreisilbigen Reimen zusammen, während noch im mhd. die stumpfen Reime bei kurzem Stammvokal zweisilbig, die klingenden bei kurzem Stammvokal dreisilbig und umgekehrt die zweisilbigen auch stumpf sein konnten. In Nachahmung des altdeutschen Verses kommen auch in den neuen Nibelungenversen und in Rückerts Nal und Damajanti gelegentlich zweisilbige Wörter mit doppeltem Accent vor wie *júgènd : túgènd,* der aber eben so künstlich ist, wie wenn Hans Sachs oder Weckhrlin *júncbrùnn* oder *schönheìt* mit der letzten Silbe reimen. Auf dem Einfluss der mittelhochdeutschen Reimkunst beruhen auch die dreisilbigen klingenden (nicht gleitenden) Reime, welche in Uhlands Vorwort zur ersten Auflage der Lieder (1815) in den Schlusszeilen der aus vierfüssigen Trochäen bestehenden Strophen mit den klingenden und stumpfen Ausgängen der übrigen Zeilen abwechseln: da man es in der ganzen Strophe

nur mit zweisilbigen Füssen zu thun hat, liest man in *wenn wir gern vor euch versammelten | ein empfehlend vorwort stammelten* die Reimwörter unwillkürlich so, dass die Taktdauer eingehalten wird und Nebenaccent nicht aufkommen kann.

Die stumpfen Reime überwiegen bei Hans Sachs noch wie auch im Mittelalter; es kommen bei ihm ganze Spruchdichtungen vor ohne weiblichen Reim. Zu dem jambischen Rhythmus passt der stumpfe Ausgang besser, dessen kräftigen, entschiedenen und bestimmten Ausdruck Lessing mit dem Schmettern der kriegerischen Trompete verglich; während der weibliche Ausgang dem jambischen Rhythmus immer die Spitze umbiegt oder bricht. Dass keiner unserer modernen Dichter an den nebentonigen *-e* im stumpfen Reime Anstoss nimmt, dass Reime wie *traürigèn : fröhlichèn*, ja sogar *stérblichè : éh, zärtlichèr : hérr* nicht selten vorkommen, ist gesagt.

Die klingenden Reime passen mit ihrem weichen, nachklingenden Ausdruck besser zum trochäischen Rhythmus, der bei stumpfem Ausgang in den Jambus umschlüge. Man unterscheidet verschiedene Arten der weiblichen Reime: 1) trochäische, wo die zweite Silbe ein tonloses *-e* oder sonst einen abgeschwächten Vokal enthält. Bei Hans Sachs sind sie noch verhältnissmässig selten und oft erzwungen, indem einem der beiden Reimwörter einfach ein unorganisches *-e* angehängt wird; in den Meisterliedern kommen sie immer noch öfter vor als in den Spruchdichtungen. In der modernen Dichtung sind sie kaum seltner als die stumpfen Reime, und unter den klingenden bilden die mit abgeschwächten Flexionssilben weitaus die Mehrzahl. 2) spondeische oder schwebende, mit langer Senkungssilbe. Man hat es entweder mit langen Ableitungssilben *(wahrheit : klarheit)*, oder mit Kompositionen *(freiland : eiland)* oder mit Reimen aus je zwei Wörtern (s. unten) zu thun. Am kunstvollsten hat Rückert in seinen Makamen die spondeischen Reime angewendet und oft sechs Zeilen so gebunden. Da aber die Ableitungen und die Komposita wenig Reimwörter geben, so stellen sich auch oft unechte Reime ein d. h. es

reimen die Bestimmungswörter in der Hebung und die Grundwörter in der Senkung, aber nicht eigentlich die Komposita, weil die anlautenden Konsonanten des Grundwortes verschieden sind *(steinbock : weinstock)*. Auf diese Weise wird es freilich möglich, Kompositionen mit verschiedenen Bestimmungs- und Grundwörtern zu binden, während die Kompositionen mit demselben Grundwort oft nur ein oder gar kein Reimwort finden. Von Doppelreim (s. unten) kann aber hier nicht die Rede sein, weil der Reim nicht vor der letzten Hebung beginnt.

Nicht selten besteht bei den weiblichen Reimen, und zwar sowohl bei den trochäischen als bei den spondeischen, einer der beiden Reime, mitunter auch beide aus zwei Wörtern: *argwohnt : sarg wohnt; komödiant ist : gebannt ist; misst es : ist es.* Zesen hat solche Reime im XVII. Jahrhundert verpönt, neuerdings sind sie besonders in den orientalischen Metren beliebt geworden. Aber auch hier hat man es oft mit konsonantisch ungenauen oder unechten Reimen zu thun: in Goethes Divan *überall an : schall an, lauf stört : aufhört, erzklang : herz bang;* bei Rückert *gesanges : lang es, sommer : komm er.*

Gleitende Reime sind im Deutschen verhältnissmässig selten und nicht vor dem XVII. Jahrhundert nachzuweisen. Denn die infinitivischen Versschlüsse bei Hans Sachs haben wie die selteneren übrigen drei- und mehrsilbigen Wörter im Versschluss den Accent auf der letzten Silbe und sind darum als stumpf zu betrachten. In Nachahmung der rime sdrucciole der Italiener haben erst im XVII. Jahrhundert die Nürnberger Dichter und Zesen die dreisilbigen Reime eingeführt. Goethe hat sich ihrer namentlich in den Geisterchören des Faust bedient, besonders beliebt sind sie in der romantischen Zeit, bei Tieck und bei Rückert, der, wie auch im reimlosen dreisilbigen Ausgang, gern Fremdwörter *(hesperien : iberien)* verwendet. Auch hier stellt sich konsonantisch ungenauer oder unechter Reim gern ein: bei Goethe reimen *verdelust : erde brust,* bei Tieck gar *Babylon : schnabelschon, hackemack : sack und pack.*

Die dreisilbigen Reime sind wie die deutschen „Daktylen" dreifacher Art: 1) rein daktylisch (´ ⏑ ⏑) *geflügeltes : ge-*

*zügeltes. gestaltender : waltender, nettester : fettester.* Es hängt natürlich von dem Rhythmus ab, ob in diesem Fall stumpfer und erweiterter, oder gleitender und einfacher Reim anzunehmen ist. 2) kretisch (´ ⏑ ⏑); auch hier entscheidet der Rhythmus, ob der Nebenaccent auf der letzten Silbe zur Geltung kommt oder nicht. Die sogenannten daktylischen Rhythmen besitzen eine solche Kraft, der Versaccent tritt auf der letzten Hebung so stark hervor und der Satzaccent ist ihm gegenüber so machtlos, dass der Nebenaccent auf der letzten Silbe nicht dagegen aufkommen kann. Auch hier hat man es meistens mit Kompositen oder mit Reimen aus zwei Wörtern zu thun, und unreiner oder unechter Reim ist kaum zu vermeiden *(wiederhall : liederschwall, recht bewacht : schlecht gemacht* Rückert). Aber noch eine andere Anomalie ist in diesem Fall nicht selten: dass nämlich bei Versausgängen von der Form ´ ⏑ ⏓ einmal die drei letzten Silben, dann wieder bloss die letzten Silben reimen. In den Geisterchören des Goethischen Faust reimen *werdelust : freude nah : erde brust : leide nah*, aber zum Abschluss *hier zurück : glück* und *meister nàh : dá.* Ebenso in Arndts Liedern: *wér soll dein hüter seìn, || sprích, vater rheín! || mögen dich wáll und schànz, || máy dich von stürmen || ein diamántner kràntz || hüten und schírmen.* Oder bei Hoffmann von Fallersleben: *weíl sich nicht hálten lässt || , wás uns der hímmel beùt || , háltet die freúde fèst || die uns das hérz erfreùt.* Es ist klar, dass man es hier mit musikalischen Rhythmen zu thun hat, und auf dem Grenzgebiet zwischen Musik und Poesie steht. Sie sind im Dreivierteltakt gesetzt, mit Verletzung der natürlichen Betonung; der gute Takttheil tritt im Gesang so stark hervor, dass der nebentonige Reim sich noch geltend machen kann, ohne dem Rhythmus zu schaden. 3) antibacchisch (´ ⏓ ⏑); hier kann der Nebenaccent unmittelbar nach dem Hauptaccent dem Rhythmus nicht schaden. Namentlich Rückert und Platen lieben Reime wie *klanggeister : sangmeister ; lust suchen : pustkuchen.* Auch hier geht es ohne unechte Reime nicht ab, da Komposita und Reime aus zwei Wörtern unvermeidlich sind.

Als **erweiterter** Reim muss, wenn wir den Begriff streng festhalten, jeder Reim gelten, der vor dem Vokal der letzten Hebung beginnt.

Also zunächst der reiche Reim, wenn die dem Vokal der letzten Hebung vorausgehenden Konsonanten mitreimen. Schon bei Hans Sachs findet man Reime wie *mummereien : reien, klagt : verklagt.* Später haben die Poetiken vergebens dagegen Einsprache erhoben; an Reimen wie *gleiche : leiche* nimmt Niemand Anstoss.

Einen Schritt weiter: ein dem Anlaut der letzten Hebung vorhergehender Vokal, der also noch zur Senkung gehört, reimt mit: *mummereien : spezereien.* Im Romanischen pflegt man solche Reime als leoninische zu bezeichnen *(licence : jouissance).*

Der erweiterte Reim im engeren Sinn nimmt dann die der letzten Hebung vorausgehende Senkung ganz in den Reim auf. Rückert reimt *erdient : verdient, veräussern : der äussern.* Namentlich durch mitreimende Partikeln entstehen solche Verbindungen: *gelogen : belogen.*

Endlich sind alle mehrsilbigen Reime, die sich über die letzte Hebung zurückerstrecken, erweiterte Reime. Schon die dreisilbigen müssen, wenn die letzte Silbe in Hebung steht, hieher gezählt werden: *geflügeltès : gezügeltès : schmérz beglückt : hérz geschmückt.* Die viersilbigen und fünfsilbigen, die man bei Rückert findet, gehören alle hieher: *peinigungen : reinigungen, affenteuerliche : abenteuerliche, vorenthalten : ohr enthalten.* Auch hier kommen oft unechte Reime vor: *jubilirend : musicirend, bronnen rauschen : sonnen tauschen;* oder gar fünfsilbig: *grauumdüsterung : wahnumdüsterung.* Diese unechten Reime sind aber streng genommen schon Doppelreime.

Beim **Doppelreim** hat man es mit zwei oder mehr Reimen zu thun: es gehen den eigentlichen Reimwörtern 1, 2, 3, 4 oder noch mehr Silben voraus, die auch aufeinander reimen. Die Grenzen der neben einander stehenden Reime bilden die ungleichen Konsonanten. Der Doppelreim unterscheidet sich also vom erweiterten dadurch, dass dort zwei Reime beabsichtigt sind, hier nur einer. Aber er berührt sich mit dem kon-

sonantisch ungenauen erweiterten Reim, weil hier die ungenau reimenden Konsonanten gleichfalls eine Trennung des Reimes in zwei Reime bewirken und er berührt sich mit der Assonanz, weil die Vokale aller Reimwörter dieselben, die Konsonanten aber nur zum Theile gleich sind.

Der Doppelreim reicht also wie der erweiterte Reim immer über die letzte Hebung zurück. Denn *erzklang : herz bang, lauf stört : aufhört* sind nur konsonantisch ungenaue Reime; von zwei Reimen kann nicht die Rede sein, weil jeder Reim eine betonte Silbe voraussetzt. Aus demselben Grunde ist auch *belogen : gesogen* nur ein ungenauer erweiterter Reim. Ebenso ist *érdebrust : wérdelust*, so betont, ein konsonantisch ungenauer, dagegen mit der Betonung *érdebrúst : wérdelùst* ein Doppelreim. Nicht hieher gehören die Fälle, wo einem der beiden Reimwörter ein gleichfalls reimendes Wort vorausgeht *(ich dich : mich; sage : trage klage)*; hier hat man es einfach mit Schlagreim in der einen Verszeile zu thun.

Der Doppelreim erstreckt sich also mindestens über die beiden letzten Hebungen, wobei es vorkommt, dass die Grenze der beiden Reime nicht bloss durch ungleiche Konsonanz sondern durch eine ganze Silbe gebildet wird, indem die zwischen den letzten Hebungen liegenden Senkungen nicht reimen: *ungesund : unverwundt.* Mitunter reimen die den eigentlichen Reimwörtern vorhergehenden Wörter *(lauschend liegen : rauschend wiegen, manen gaben : ahnen laben : germanen begraben)*, sehr oft sogar mehrere vorhergehende: *nach der lieben alten schaurigen klause || in dem dunklen kalten traurigen hause.* Die den eigentlichen Reimwörtern vorausgehenden Reime dürfen auch rührende sein d. h. aus denselben Wörtern gebildet werden; ja die Wiederholung ist sogar beliebt: *also weise : also leise, seinen landen : seinen landen.* Namentlich durch Zusammensetzungen mit denselben Partikeln entstehen solche Reime: *überreichen : überstreichen, zurückgezogenheit : zurückgebogenheit.*

Mit erweitertem Reim dagegen hat man es zu thun, wenn sich mehrere Reimwörter hinter den eigentlichen Reimen wiederholen. Bei Platens *not zu sein : bedroht zu sein*, oder

bei Strachwitz *tage, du hörst es nicht : schlage, du hörst es nicht : trage, du hörst es nicht* hat man es bloss mit einem einzigen Reim zu thun, der zuletzt in einen rührenden Reim ausläuft, aber für das Ohr nicht unterbrochen wird.

Namentlich Rückert ist ein Liebhaber aller dieser Reimkünste und Reimspielereien, mit denen sich wegen der rührenden Reime auch die Wortspielerei gern verbindet. So reimt er *beim knabenhaften : am knaben haften : gleichgültig scheinen : gleich gültig meinen : wachholder : wach' holder, halsband : halswand, schneefall : schneeball, aussicht : aussprícht : ausstícht.* Endlich *welttheil preisend : weltheil weisend.*

## DIE REIMWÖRTER.

Nach der verschiedenen Beschaffenheit der den Reim bildenden Wörter unterscheidet man von den gewöhnlichen Reimen:

1) Die gespaltenen (nach W. Grimm, nach andern gebrochenen) Reime, wo Ein Reimwort oder beide aus zwei Wörtern bestehn: *hat es : mattes, gebannt ist : comödiant ist.*

2) Die gebrochenen Reime (nach W. Grimm), wo ein zusammengesetztes Wort mit seiner ersten Hälfte den Reim bildet; eigentlich ist freilich nicht der Reim, sondern nur das Reimwort gebrochen. Das berüchtigte Beispiel *Hans Sachs war ein grosser schuh- ‖ macher und poët dazu* thut dem wackeren Nürnberger indessen bitteres Unrecht, weil in seinen Werken gerade diese Theilung nur sehr selten und in wenig anstössigen Beispielen vorkommt.

3) Den grammatischen Reim; die Abwandlung eines Wortes durch die verschiedenen Formen der Flexion oder der Ableitung im Reime. Nach französischem Muster hat Wackernagel in den altfranzösischen Liedern diese Form des Reimes angewendet, die sonst im Deutschen nur sehr selten vorkommt.

4) Rührende oder identische oder gleiche Reime, wo die beiden Reimwörter dem Laut nach völlig identisch sind; mit dem rührenden Reim ist also, ausser bei vokalisch anlautenden Wörtern, immer auch reicher Reim verbunden.

Begreiflicherweise ist das Zusammentreffen der gleichen Laute bei gleichem Sinn ebenso mühelos als geistlos, und es würde genügen, denselben Gedanken und dasselbe Wort zu wiederholen, um einen Reim zu erzielen. Darum gilt allgemein die Regel: gleichlautende Reimwörter sind nur bei verschiedener Bedeutung erlaubt; als nach der Bedeutung verschieden gelten auch die verschiedenen Wortklassen. Man gestattet also Reime wie *übel* (adv.) : *übel* (subst.), oder *nach einander : ob einander* u. dgl. Nur bei ganz unbedeutenden Wörtern (wie bei dem Hülfszeitwort, den Partikeln oder den Pronomina) wird an dem rührenden Reim (aber doch bloss in der Senkung?) nicht einmal im mhd. Anstoss genommen. *(zeit ist : weit ist).*

Hans Sachs weicht nur scheinbar von dieser Regel ab, wenn er einmal *schimpff* auf *„ernst und schimpff"*, den Titel eines Buches, reimt; denn hier ist die Bedeutung wirklich eine verschiedene. Dagegen nimmt er im Drama bei Personenwechsel keinen Anstoss an der gleichen Bedeutung: *'so wiß, ich bin der Fürwitz'; 'so lieber, bist du der Fürwitz'; 'ja, eben gleich der Fürwitz'*, wo freilich auch absichtliche Wiederholung vorliegt. Auch bei der Reimbrechung lässt er sich nicht hindern, dasselbe Wort in gleicher Bedeutung, namentlich in verschiedenen Kasus, zu wiederholen: *mit diesen sünden gegen gott* (acc.) : *meinst du aber, dass unser gott* (nom.) . . . In der neueren Dichtung wird die Verschiedenheit der Bedeutung gefordert; es reimen darum *Thümmel : stadtgetümmel; ferse : verse; katastrophen : strophen*, sämmtlich bei Rückert. Bei den Substantiven und Adjektiven mit vollen Ableitungssilben *(-heit, -schaft, -thum, -lich, -sam* u. dgl.) wird verschiedene Bedeutung angenommen, wenn der Stamm ein verschiedener ist: *heiligkeit : niedrigkeit* reimen auf der letzten Silbe ohne Anstoss, dazwischen kommen rührende Reime im XVIII. Jahrhundert bei Cramer, Gieseke, Gleim, Götz, Klopstock, Kleist, Lessing doch mitunter vor, ja bei gehäuften Reimen, wenn mehrere verschiedene Reimwörter dazwischentreten, ist die Wiederholung eines Reimwortes sogar ohne Anstoss. Selbst im mhd. kommen Reime wie

*gewan : kan : gewan* vor, im XVIII. Jahrhundert *gefallen : allen : allen : gefallen.*

Bei Lessing ist die Wiederholung desselben Reimwortes nicht als blosse Nachlässigkeit, sondern auch als künstlerische Absicht zu betrachten. Er liebt ja auch in der Prosa die Wiederholung derselben Wörter, und so verknüpft er auch im Verse entweder mit dem wiederholten Wort einen andern Sinn, oder er folgt seiner stilistischen Vorliebe für die Symmetrie und für das Antithesenspiel des Ausdruckes. Hier berührt sich die Metrik abermals mit der Stilistik. Denn der rührende Reim ist mit den Figuren der Annomination und der Wiederholung im prosaischen wie im poetischen Stil gegeben: *lass, den meine seele geliebt hat,* ‖ *den ich liebe, mit viel mehr liebe als liebe des bruders* Klopstock; *wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte* Goethe; *leben, liebe liebe, lang* Goethe. Je mehr das wiederholte Wort im Satze zurücktritt, um so weniger wird auch der Gleichklang gefühlt: in *das wasser rauscht, das wasser schwoll* hat man es nur mit der Figur der Wiederholung zu thun, in *Einen, Einen hab' ich geliebt* mit betonter Wiederholung, mit Anapher, und hier wird auch der Gleichklang fühlbarer. Die meisten Annominationen im Deutschen, wie überhaupt die bloss zum Schmuck dienenden Reime werden mit den musikalischeren Liquiden gebildet, daher das Vorherrschen von *l* und *r* in den sinnlosen Refrains *trallera, jurivallera* u. s. w. Ohne Mass und Geschmack angewendet, artet derlei leicht in Spielerei aus, wovon Bürgers Balladen warnende Beispiele geben. Alles nähere gehört in die Stillehre.

## DIE STELLUNG DER REIME.

In gereimten Dichtungen stellt sich bald als Gefühl für die euphonische Wirkung des Reimes neben dem rhythmischen ein. Es herrscht ein beständiges Sichsuchen und Sichfinden der Reime; gespannte Erwartung und endliche Befriedigung des Sinnes und des Ohres. Die Verschlingung der Reime soll deshalb nicht zu künstlich sein, denn die einfachsten und regelmässigsten Reimstellungen sind am leichtesten zu fassen,

Für die künstlichere Verschlingung oder Verkettung der Reime, namentlich in den romanischen Strophenformen, ist die öftere Wiederkehr desselben Reimes unerlässlich, so dass die Gleichklänge gewissermassen im Ohre fortklingen und immer wieder von neuem wachgerufen werden.

Die **Verbindung der Versschlüsse durch den Reim** kann auf die folgenden Arten geschehen: Durch

1) Reimpaare (gepaarte Reime, Zweireime): *aabbcc...* In der neueren Dichtung wechseln gern stumpfe Reime mit klingenden ab.

2) Kreuzreime (gekreuzte oder überschlagende) Reime, rimes croisées der Franzosen: *abab*. Auch hier findet meistens Wechsel weiblicher und männlicher Paare statt.

3) Umschliessende oder umarmende Reime *(abba)* können ebenso gut klingend als stumpf sein, oder auch beides.

4) Unter den Dreireimen sind die Schweifreime (oder die Zwischenreime, oder die sich suchenden Reime), die rimes couées der Franzosen, am beliebtesten: *aab ccb* oder *aab aab*.

5) Die verschränkten oder überschlagenden Reime *abc abc*.

6) Die äusseren Kettenreime *aba bcb cdc ded*.

Die reimlosen Zeilen in strophischen Bildungen heissen Waisen und sind aus dem Mittelalter auf Hans Sachs gekommen, wo sie in den Meisterliedern nicht selten sind. In den Reimpaaren dagegen beruhen sie auf blossem Versehen des Dichters: sie kommen meist bei Personenwechsel vor, wo Reimbrechung Gesetz ist und der Dichter die zweite Person irrthümlich mit einem neuen Reim beginnen liess. Etwas ähnliches, aber keineswegs dasselbe wie die Waisen sind im Dialog der Hans Sachsischen Dramen die Zwischenreden, die ausserhalb des Metrums stehen: *ei, schweig still!* oder *schweig, schweig!* Wir erinnern uns, solchen isolierten Ausrufen auch im Auftakt der fünffüssigen Jamben begegnet zu sein. In der neueren Dichtung sind die Waisen sehr selten und in strophischen Gebilden oft sogar unerlaubt.

Körner nannte man im mhd. Reime, die erst in den folgenden Strophen ihre Entsprechung finden. Hier wird

also die Erwartung über den abgeschlossenen Sinn der Strophe hinaus hingehalten und dann erst befriedigt. Dabei muss natürlich vorausgesetzt werden, dass der musikalische Gehalt des Reimes stark ins Ohr fällt und der Klang im Gedächtniss lang festgehalten wird. Musikalische Sprachen, wie das provenzalische und das italienische, dürfen eine solche Voraussetzung wagen. In der neueren deutschen Dichtung, die mit abgeschwächten Lauten rechnet, kommen die Körner nur selten mehr vor: am ehesten noch wenn alle Reime einer Strophe erst in der folgenden Strophe gebunden werden.

Aus dem Mittelalter stammt auch das Vokalspiel, das die Assonanz mit dem Reim verbindet: in den beliebig verbundenen Reimen der verschiedenen Strophen herrscht je ein verschiedener Vokal; in der ersten kommen nur *a*-Reime, in der zweiten nur *i*-Reime, in der dritten nur *e*-Reime, in der vierten nur *o*-Reime, in der fünften nur *u*-Reime vor.

Mitunter wird die Schlusszeile der Strophe mit dem Anfang der nächsten gebunden. Dabei kommen drei verschiedene Arten der Bindung vor: 1) der letzte Vers der Strophe ist zugleich der erste der folgenden Strophe; 2) der letzte Reim der Strophe ist der erste der folgenden; 3) ein oder mehrere Wörter der letzten Zeile werden im Anfang der folgenden Strophe wiederholt. In diesem dritten Fall liegt freilich nicht mehr Verbindung der Endreime vor.

Die Verknüpfung des **Versschlusses mit der Mitte des Verses** kann gleichfalls auf verschiedene Weise geschehen.

Der Reim verbindet entweder Mitte und Schluss desselben Verses, also zwei Halbverse zu einem Ganzen, wie in den gereimten (leoninischen) Hexametern des Mittelalters. Dieser Mittelreim (W. Grimm) oder Hülfsreim kommt schon bei Hans Sachs vor: *so klagt er sehr und ich auch schwer* und ist auch in der neueren Dichtung nicht selten.

Oft aber wird auch der Versschluss mit der Mitte des folgenden Verses durch Reim gebunden, besonders in den hüpfenden Versmassen der Pegnitzschäfer und Zesens. Im Alexandriner ist diese Reimstellung nicht erlaubt, weil sie die Integrität des Verses zerstören würde. Setzt sich diese Reimverbindung durch mehrere Verse fort, so entsteht

Kettenreim im Innern: es reimt der Schluss des ersten Verses mit der Mitte des zweiten u. s. w. und zuletzt der Schluss des vorletzten Verses mit dem Schluss des letzten Verses, wie in Fr. Schlegels Wasserfall. Hier hat also der erste und letzte Vers kein Reimwort in der Mitte und nur die beiden letzten Verse sind durch Schlussreim verbunden:

*wenn langsam welle sich an welle schliesset*
*im breiten bette fliesset still das leben, . . .*
*verschlingen sie die beiden, die vereinet*
*im silberschaum den süssen tod beweinet.*

Es können aber auch Ketten entstehen, indem die Versschlüsse auf einander und die Vershälften auf einander reimen und die Reime in Kettenform fortschreiten.

Verknüpfung des **Versschlusses mit dem Versanfang** liegt vor in den sogenannten übergehenden Reimen (W. Grimm), wenn das Ende einer Zeile mit dem Anfang der folgenden reimt, wozu oft noch ein dritter oder vierter Reim kommt. Im Mittelalter beliebt, kommt diese Reimart noch bei Hans Sachs vor: *bei andern leuten zimet bas, | zu singen das, | was ich hernach will sagen.*

In den überspringenden Reimen des Hans Sachs springt der Reim vom Ende einer Zeile sogleich auf den Anfang der zweitnächsten: *darzue die ungewissen zeit, || die scheit || mich von der welt, || geit meinem leib die erden.*

Von Pausen redet man bei strophischen Gliederungen, wenn das erste und das letzte Wort entweder eines Verses oder mehrerer Verse oder der ganzen Strophe auf einander reimen. In der neueren Dichtung kommen sie selten vor und werden von dem Ohr kaum gefühlt.

Der **Anfang des einen Verses reimt mit dem Anfang des folgenden** sehr oft bei Hans Sachs, ohne dass die Absicht oder die Wirkung deutlich wären. Wenn die Anfangsreime überhaupt weniger ins Ohr fallen als die Schlussreime, weil es sich am Anfang des Satzes nur um lautlichen Gleichklang, nicht um Zusammentreffen des Sinnes handeln kann, so kann natürlich gar nicht von Reim die Rede sein, wo bloss die Senkungen zusammenstimmen: in *wer niemals*

*einen rausch gehabt*, || *der ist kein braver mann* fühlt Niemand einen Gleichklang heraus.

Wenn die **Mitte des einen Verses mit der Mitte des folgenden** reimt, entsteht der Innenreim (oder Binnenreim), der bei Hans Sachs nicht selten ist: *du kleffer, schratzer und du doderer,* || *du gatzer, statzer und du ploderer.*

Endlich kommen, unabhängig vom Schlussreim, auch **Reime im Innern desselben Verses** vor.

Wenn zwei unmittelbar auf einander folgende oder höchstens durch ein einsilbiges Wort getrennte Wörter reimen, entsteht der Schlagreim: *sang und klang; als liegen, triegen, raubn und steln* Hans Sachs; *es sauset und brauset das tamburin* Brentano. Der Schlagreim dient meistens zu onomatopoetischer Wirkung, er malt nachahmend die Vorstellungen.

Als Binnenreim (W. Grimm) bezeichnet man auch Reime im Innern desselben Verses, die durch mehrere Wörter von einander getrennt sind: *wenn mit den freuden sich die leiden paaren.* Aber nicht überall tritt dieser Reim so deutlich hervor wie in diesem Beispiel.

Eine eigenthümliche Form des Reimes endlich bildet das Echo, das die Dichter des XVII. Jahrhunderts und später die Romantiker den Italienern, besonders Tasso und Guarini, abgelauscht haben und das die verschiedensten Reimarten in sich vereinigt. Das letzte Wort des Verses wird entweder ganz gleichlautend oder mit einer durch den undeutlichen Wiederhall motivierten leisen Variation wiederholt. Man hat es also meistens mit rührendem Reim, mit gleichem Reim, mit reichem Reim und mit Schlagreim zugleich zu thun. Aber der rührende Reim ist ohne Anstoss; denn wenn auch dasselbe Wort wiederholt wird, so wird es doch in anderer Bedeutung wiederholt. Freilich wird diese geänderte Bedeutung sehr oft bloss aus dem Tone deutlich: dem Fragenden antwortet das Echo behauptend, dem Behauptenden mit zweifelnder Frage, dem in Ausrufen schwelgenden höhnisch. Auf diesem neckischen Spiel des Echo mit den durch den gleichen Klang und Sinn verbundenen und doch wieder ganz verschieden gebrauchten Worten beruht der Hauptreiz dieses

Kunststückes, mit dem die am höchsten entwickelte, bis zur Virtuosität ausgebildete metrische Kunst gewissermassen wieder an die Urform und Naturform des Reimes, an den Wiederhall, anknüpft. Man vergleiche W. Schlegels Waldgespräch:

*hier bin ich einsam, keiner hört die klage. klage!*
*niemand vertrau' ich mein verzagtes stöhnen. Tönen.*
*soll ich stets ungeliebt der spröden fröhnen? höhnen.*
*wie lang' harr' ich umsonst, dass es mir tage? Tage.*

### ANZAHL DER REIME.

Wo mehr als zwei Reimwörter vorhanden sind, redet man von Reimhäufung. Schon bei Hans Sachs wird in den Spruchdichtungen der Dreireim kunstmässig verwendet. Vor ihm und öfter auch noch nach ihm kommt er ohne weitere künstlerische Absicht mitten in der Rede vor; erst bei Hans Sachs wird er im Drama absichtlich am Schluss des Prologs und der Akte verwendet, und darum fehlt er auch im einaktigen Fastnachtsspiel ganz. Nur am Schluss der ganzen Stücke ist er nicht regelmässig durchgeführt: Bekanntlich schliesst Hans Sachs seine Dichtungen mit seinem Namen und es scheint, dass er nicht genug Reimwörter auf *Sachs* aufzubringen wusste, um daraus den Dreireim regelmässig zu bestreiten. Auch die einfachen Scenen schliessen mit einem blossen Reimpaar. Hans Sachs folgen im Nürnberger Drama Sebastian Wild und Jacob Ayrer nach. Auch in den Erzählungen und Schwänken bedient sich Hans Sachs des Dreireims zur Markierung der Abschnitte und zur Gliederung der Reden, ja er hat ganze Fabeln in Dreireimen geschrieben. Sonst hat er, wo sie sich ihm darboten, gelegentlich auch vier oder fünf Reimwörter gehäuft.

Die Reimhäufung steht in den Zeiten, wo die italienischen Versmasse nachgebildet werden, also im XVII. Jahrhundert und in der Zeit der Romantik, besonders bei Rückert, in voller Blüthe. Die neuere Dichtung verschmäht aber die kunstlose Wiederholung desselben Reimes mit Recht, wo sie nicht zu onomatopoetischer Wirkung oder der architektonischen Gliederung der Strophe dient, also mit dem Rhythmus im Bunde steht.

Der Reimhäufung wird ohnedies in vielen Fällen durch den Mangel an Reimwörtern eine Schranke gesetzt. Auf manche nicht seltene Wörter findet sich im Deutschen kein natürlicher Reim: die Reime auf *mensch, kirche, apfel* können nur erzwungen werden. In andern Fällen ist die Anzahl der Reimwörter so eingeschränkt, dass bei gehäuften Reimen sich dasselbe Reimwort in grösseren oder geringeren Zwischenräumen wiederholt, was immer auf Armuth deutet. Das im Deutschen vorhandene Material an Reimwörtern überblickt man in den sog. Reimlexika, die für den Gelehrten jedenfalls werthvoller sind als für den um einen Reim verlegenen Dichter: solche Reimlexika haben wir von Peregrinus Syntax (Hempel) und von Steputat. Ein Verzeichniss der Reime zu Schillers Jugendwerken findet man in Gödekes historisch-kritischer Ausgabe (V. 1); leider ist das vollständige Verzeichniss am Schluss des ganzen Werkes ausgeblieben. Die Lessingischen Reime hat Belling in seiner Metrik Lessings zusammengestellt. In Reimnoth befindlichen Dichtern dagegen hat schon Freese ein sehr einfaches und bequemes Hausmittel an die Hand gegeben: sie haben die dem Vokal der letzten Hebung verausgehende Konsonanz nur mit den folgenden Konsonanzen zu variieren, um alle möglichen Reimsilben zu übersehen: *b, bl, br; ch, chr; d, dr; f, fl, fr; g, gl, gn, gr; h; j; k, kl, kn, kr; l; m; n; p, pf, pfl, pfr, ph, pl, pr; qu; r; s, sch, schl, schm, schn, schr, schw, sp, spl, spr, st, str; t, th, thr, tr; v; w, wr; x; z, sw.*

## ZUR GESCHICHTE DES REIMES.

Die Vorgeschichte des Reimes liegt noch sehr im Dunkeln. Er kommt nachweislich fast bei allen Völkern vor; auch im Griechischen und Lateinischen, freilich nur in stilistischer Verwendung, nicht als Bindemittel für Verseinheiten zu höheren rhythmischen Ganzen. Mit Absicht ist er indessen in der klassischen Zeit der lateinischen Dichtung kaum angewendet worden. Neuerdings hat man bei Tertullian Reime nachgewiesen und das afrikanische Kirchenlatein als Ausgangspunkt des modernen Reimes betrachtet. Aus dem Mittelalter

sind dann lateinische Reime in den leoninischen Hexametern, wo Mitte und Schluss reimen, und in kunstvolleren Verbindungen massenhaft erhalten. Seit dem vierten Jahrhundert gibt es auch eine geistliche Hymnendichtung in Reimen: das Dies irae und Stabat mater sind, Dank unseren Romantikern, heute jedem Gebildeten bekannt.

Ob nun der Reim aus der lateinischen Dichtung in die deutsche gekommen ist oder ob er wie anderwärts auch bei uns ursprünglich entstanden ist und in der Volksdichtung heimisch war, das ist eine Frage, die ich nicht zu entscheiden habe. Das klassische Mittelalter kennt keine reimlosen Verse und keine Dichtung in Prosa; das Dichten fiel also wenigstens in der Praxis mit dem Reimen zusammen. Von dem Mittelalter hat ihn das XVI. Jahrhundert übernommen; und trotz den Einflüssen der antiken und der humanistischen Dichtung herrscht der Reim in diesem und dem folgenden Jahrhundert auf allen Gebieten; nur selten wagt man es, ein Sonett in reimlosen Versen zu dichten. Eine Einschränkung des Reimes tritt zunächst um die Wende des XVII. und des XVIII. Jahrhunderts in den Madrigalen und Recitativen ein, wo reimlose Zeilen, Waisen, unter die gereimten gemischt werden. Dann beginnt man seit 1682 Milton in reimlosen Jamben zu übersetzen, und 1695 folgt Seckendorffs Uebersetzung des Pharsalia des Lukan. Aber noch Morhof in seinem Unterricht meint, wer reimlose Verse höher schätze als gereimte, käme ihm vor wie einer, der einer Strohfidel vor einer wohlgestimmten Geige den Vorzug gebe. Entschiedener sind dann die Schweizer Kritiker seit den Diskursen der Mahlern (1724) gegenüber dem Alexandriner für die reimlosen Verse eingetreten, denen auch Gottsched anfangs geneigt war. Drollingers Angriffe auf den Alexandriner waren auch gegen den Reim gerichtet; und in Halle sekundierte der Aesthetiker Meier den Schweizern, indem er den Reim für gar keine oder wenigstens für eine entbehrliche Schönheit und für eine lästige Fessel guter Gedanken erklärte. Pyra und Lange hatten längst gethan, was Meier nur lehrte; und auch die Hallische Anakreontik verschmähte wenigstens Anfangs den Reim. Der konsequenteste Gegner aber er-

stand dem Reim in Klopstock: ausser in den Geistlichen Liedern und in den „Versen“ (Epigrammen) hat er das „Schmettern und den Trommelschlag“ des Reimes beständig vermieden. Bei den Verächtern des Reimes begegnet man diesem ungeschickten Vergleich mit dem Trommelschlag öfter und er beweist wenig Verständniss für die Sache: denn die Wirkung des Reimes unterstützt wohl den Rhythmus, aber an und für sich beruht sie auf der Melodie; die Trommel dagegen gibt uns nur den rhythmischen Takt, die Melodie ist die unvollkommenste. Man hätte den Reim als leeren Singsang verhöhnen dürfen; dem Trommelschlag aber kommen die Zyrcherischen Hexameter weit näher als die Reime. Mit gutem Grund hat ferner Lessing den Vorwurf, dass der Reim die Gedanken erschwere, zurückgewiesen: eine solche Schwierigkeit sei eher ein Lob als ein Grund ihn abzuschaffen. Nachdem die Bremer Beiträger, die Hallischen Anakreontiker in ihren späteren Arbeiten und Lessing gereimte und ungereimte Versarten mit gleicher Liebe bebaut hatten, ist dann Wieland als Antipode Klopstocks für den Reim eingetreten: unter seinen Händen, durch seine gewandte und leichte Behandlung ist der Reim, dessen das Volkslied niemals entrathen konnte, auch in der Kunstdichtung wieder zur Geltung gekommen. Goethe und Schiller bedienen sich seiner, ausser in den freien Rhythmen und in den antiken Versmassen, immer und durch die Nachbildungen der romanischen Formen sind die Romantiker auf alle Arten von Reimkünsten geführt worden, in denen man sich nach italienischem Muster schon im XVII. Jahrhundert gefiel. Die neueste Dichtung hat Rückerts Reimkunst und Reimspielereien fallen lassen; aber Niemand dichtet mehr in einfachen Rhythmen, ohne den Reim in Anwendung zu bringen, den man sogar den antiken Strophenformen angedeihen liess.

## VII.

# DIE STROPHEN.

Die nächsthöheren metrischen Einheiten, nach dem Versfuss und dem Vers, sind die Perioden und die Strophen. Nicht alle Dichtungsgattungen schreiten zu ihnen fort: das Drama bleibt meistens bei dem einfachen Vers stehen. Die Bildung der Perioden und der künstlichen Strophenformen fällt hauptsächlich der Lyrik zu.

In der Musik kann man bei einfachen Stücken eine Wiederkehr des Rhythmus und oft genug auch eine Wiederholung der Melodie nach je 4, oder je 8, oder je 16 Takten beobachten. Ebenso kommt in der Metrik oft der Rhythmus nach vier Takten zum Abschluss (Vers), und er wiederholt sich dann in den folgenden vier Takten. Diese acht Takte bilden dann zusammen eine Periode, deren Abschluss wieder durch eine rhythmische Veränderung oder durch eine noch stärkere Sinnespause gekennzeichnet wird; der erste Vers heisst der Vordersatz, der zweite der Nachsatz. Also z. B.:

$$\left.\begin{array}{ll} - \smile | - \smile | - \smile | - \smile \| & \text{Vordersatz} \\ - \smile | - \smile | - \smile | - \smile \| & \text{Nachsatz} \end{array}\right\} \text{Periode.}$$

Eine solche Periode heisst eine zweigliederige; es kann aber auch der Vordersatz oder der Nachsatz aus zwei Gliedern u. s. w. bestehen, dann heisst die Periode eine dreigliederige u. s. w.

Selten werden ganz gleiche Verse zu einer Periode verbunden, meistens besteht zwischen dem Vordersatz und dem

Nachsatz in Bezug auf die Anzahl der Silben oder der Takte ein Unterschied. Da sich aber diese ungleichen Verse regelmässig wiederholen, geht selbst die künstlichste Gliederung in unser rhythmisches Gefühl über. Am liebsten werden Verse mit einander verbunden, die zwar rhythmisch betrachtet aus der gleichen Taktzahl bestehen, wo aber am Schluss entweder des Vordersatzes oder des Nachsatzes ein Takttheil oder ein ganzer Takt bloss durch eine Pause ausgedrückt ist; d. h. man liebt es akatalektische Verse derselben Art mit katalektischen zu binden. Ist der Vordersatz katalektisch, so nennt man die ganze Periode prokatalektisch; ist der Nachsatz katalektisch, so heisst sie katalektisch; sind Vordersatz und Nachsatz beide akatalektisch oder katalektisch, so redet man in dem einen Fall von einer akalektischen, in dem andern von einer dikatalektischen Periode.

Mehrere solcher Perioden verbinden sich wieder zu einer Einheit höherer Ordnung, der Strophe; von den Alten System genannt, während bei den Neueren der Name System häufiger von den zwischen den Perioden und Strophen liegenden nächsthöheren Strophentheilen gebraucht wird, die sich in derselben Strophe mehr oder weniger regelmässig wiederholen.

Auch die Bindung der Strophentheile unter einander geschieht in der neueren Metrik meistens durch den Reim. Er wirkt als Bindemittel zwischen den Strophentheilen um so stärker, wenn er nur die höheren Einheiten, die Perioden, und nicht auch die niederen Einheiten, die Verse derselben Periode verknüpft, die freilich wieder ihre besonderen Reime haben können. So verbindet in dem folgenden Beispiel, der Strophenform von Schillers Ballade Hero und Leander, der *b*-Reim nur die Strophentheile; der *a*-Reim die Vordersätze der ersten und die Vordersätze der zweiten Periode, und beide untereinander; die Theile der dritten sowie der vierten Periode sind eben nicht mehr durch den Reim verbunden, sondern es reimen nur die Nachsätze der dritten und der vierten Periode unter einander. Nur verlangt die Responsion der Strophentheile unter einander immer, dass rhythmisch gleichgebaute Theile auch dieselbe Reimstellung haben: die Reimstellung *abc* | *bac* wäre in den ersten zwei Perioden der folgenden Strophe nicht möglich.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ – ⏑ | *a* Vordersatz | 1. Periode dreigliedrig | Stollen | Aufgesang |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ | *a* Vordersatz | | | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – | *b* Nachsatz | | | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ | *a* Vordersatz | 2. Periode dreigliedrig | Gegenstollen | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ | *a* Vordersatz | | | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – | *b* Nachsatz | | | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ | *x* Vordersatz | 3. Periode zweigliedrig | | Abgesang. |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – | *c* Nachsatz | | | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ | *y* Vordersatz | 4. Periode zweigliedrig | | |
| – ⏑ \| – ⏑ \| – ⏑ \| – | *c* Nachsatz | | | |

Zwischen den einzelnen Theilen der Strophen besteht dasselbe Verhältniss im Grossen wie zwischen der Cäsur und dem Versschluss im Kleinen. Die einzelnen Theile müssen für das Ohr deutlich auseinander zu halten sein. Die Abgrenzung kann auch hier durch Veränderungen im Rhythmus fühlbar werden, wenn ein kürzerer Vers, oder eine fehlende Senkung oder ein fehlender Takt, oder eine doppelte Senkung in regelmässigen Abständen wiederkehren, oder wenn der dipodische Rhythmus zu Ende geht. Geht keine rhythmische Veränderung vor sich, so kann das Ende der Periode, der Strophentheile und der Strophe nur durch eine rhythmische Pause fühlbar werden, die natürlich wiederum ihre Berechtigung nur durch den Sinn erhält. Hier greift also wiederum die Lehre von den Satztheilen und den Redetheilen ein: da es sich aber hier um stärkere und deutlichere Einschnitte handelt, die ungefähr, aber keineswegs ganz, den Satzabschnitten der prosaischen Rede entsprechen, so ist die Aufgabe hier eine wesentlich einfachere. Als Gesetz kann auch hier gelten; 1) je weniger der Abschluss der Perioden, Strophentheile oder der ganzen Strophe rhythmisch markiert ist, um so stärker muss die rhythmische Pause sein; und umgekehrt: je stärker die rhythmische Veränderung ist, um so weniger deutlich muss der Sinnesabschnitt hervortreten. 2) Das Verhältniss der rhythmischen Pausen in der Strophe ist ein relatives, wie das zwischen Versschluss und Cäsur. In dem obigen Beispiel

würde (wenn wir von der rhythmischen Veränderung am Schlusse der Strophentheile ganz absehen und gleiche Verse annehmen) zur klaren Architektonik der Strophe erfordert: 1) Pause am Versschluss; 2) stärkere Pause nach den Vordersätzen der Perioden; 3) noch stärkere nach den Perioden; 4) noch stärkere zwischen den Stollen und dem Abgesang; 5) Schluss der Periode mit der Strophe. Aber eine so schematische Komposition, wo die Periode mit ihren Theilen immer genau den Strophen mit ihren Theilen entspräche, würde etwas erzwungenes und unfreies an sich haben. Auch hier dienen rhythmische Veränderungen und der Reim dazu, die Abschnitte des Rhythmus ohne Sinneseinschnitte fühlbar zu machen und den reizvollen Antagonismus, der zwischen dem Satz und dem Vers besteht, auch auf die Glieder der Periode und auf die Glieder der Strophe auszudehnen. In der That wird man kaum ein grösseres Gedicht finden, wo die Satzgliederung und die strophische Gliederung in allen Strophen vollkommen übereinstimmen; so deutlich das Bestreben ist, die Integrität des Verses zu wahren und die kleineren Abschnitte einzuhalten, so wenig hat man das Bedürfniss, die schwächere und stärkere Satzinterpunktion immer mit dem Ende der Perioden und der Strophentheile zusammenfallen zu sehen. Nur der starke Sinnesabschnitt am Ende der Periode (Satzschluss, Periodenschluss) wird im Ganzen streng beobachtet; sogar bei Hans Sachs ist das Uebergreifen des Sinnes von einer Strophe in die andere sehr selten. Nur bei kürzeren Strophen kommt es vor, dass ein schwächerer Abschnitt genügt: wie z. B. in Goethes Philine drei Strophen Vordersätze mit *wenn* enthalten und erst die vierte mit dem Nachsatz schliesst.

Man unterscheidet die Strophen zunächst nach der Anzahl der Reime in einreimige und mehrreimige.

Nach der Beschaffenheit der Verse in gleichmetrische (isometrische) und ungleichmetrische (metabolische): die ersten bestehen aus gleichen Versen, die zweiten aus verschiedenen Versarten. Als gleiche Verse gelten akatalektische und katalektische von dem gleichen Rhythmus und derselben Taktzahl.

Drittens nach den Perioden I) in einfache und untheilbare, die aus einer Periode bestehen, und II) in theilbare, die aus mehreren Perioden bestehen. Die theilbaren können wiederum 1) zweitheilig oder 2) dreitheilig sein. In beiden Fällen hat man zu berücksichtigen, ob die Theile gleich oder ungleich sind. Zweitheilige Strophen aus gleichen Theilen findet man im Erlkönig von Goethe; dreitheilige Strophen aus gleichen Theilen in der Klage der Ceres von Schiller.

In zweitheiligen Strophen aus ungleichen Theilen heisst der erste, meistens längere Theil, der Aufgesang; der zweite, meistens kürzere, der Abgesang. Die Verschiedenheit der beiden Theile liegt selten in der Gattung der verwendeten Verse, die in Bezug auf den Rhythmus meistens nur wenig Abweichungen zeigen; sondern in der Anzahl der Versfüsse, in der Anzahl der Verse und in der Reimstellung.

In dreitheiligen Strophen sind meistens die beiden ersten Theile (Strophe und Antistrophe, Stollen und Gegenstollen) einander gleich, sie bilden zusammen den Aufgesang; der dritte Theil ist von den beiden ersten verschieden und bildet den Abgesang oder Epodos. In selteneren Fällen steht der ungleiche Theil (Abgesang) vor oder zwischen den beiden gleichen (Stollen). In Bezug auf den Umfang pflegt der Abgesang die Mitte zu halten zwischen den einzelnen Stollen und dem ganzen Aufgesang: er ist meistens länger als ein Stollen, aber kürzer als beide Stollen zusammen. Doch findet man in Schillers Macht des Gesanges auch das Verhältniss von 4 : 4 : 2.

Die Zweitheiligkeit und die Dreitheiligkeit schliessen einander nicht aus. Wenn die beiden Stollen zusammen dem Abgesang gleich sind, entsteht Dreitheiligkeit und Zweitheiligkeit. Hier entscheidet der Rhythmus entweder direkt oder indirekt durch die Sinnespause: sind die beiden Stollen unter einander und von dem Abgesang durch eine rhythmische Pause oder einen blossen Sinnesabschnitt getrennt, so entsteht Dreitheiligkeit; kehrt die Pause oder der Sinnesabschnitt nur zwischen dem Auf- und Abgesang wieder, so entsteht Zweitheiligkeit.

Daraus aber, dass die Reime des einen Stollens erst in dem andern ihre Entsprechung finden, ist noch nicht auf ihre architektonische Einheit zu schliessen. Schillers Lied an die Freunde mit der Reimstellung *aab | ccb | dede* ist nicht zweitheilig, sondern dreitheilig. Denn es kann auch der Aufgesang mit dem Abgesang durch den Reim verbunden werden; ja es kommt sogar vor, dass die Reime der ersten Strophe erst in der nächsten gebunden werden, ohne dass die so verknüpften Strophen eine Einheit bilden.

Die künstlichsten dreitheiligen Strophen begegnen uns sogleich an der Schwelle der neueren Dichtung im Meistergesang: sie führen dort den Namen Gesetze, Gebände oder Gebäude und bestehen oft aus hundert und mehr Zeilen. Aber Hans Sachs verschmäht solche Ungethüme, seine Strophen enthalten selten mehr als 20 Zeilen. Die Silbenzahl der Verse ist frei, nur die Correspondenz der gleichen Verse an den entsprechenden Stellen der Strophe wird streng beachtet. Es kommen Verse von 1 bis 13 Silben vor; selten darüber hinaus, weil man sonst nicht den Athem zum Singen habe. Kurze und lange Zeilen wechseln bunt; die Reime sind in den Strophen, im Gegensatz von den Reimpaaren, meistens weit von einander entfernt.

Im Gegensatz zu dem Strophenbau des Mittelalters besteht bei Hans Sachs der Abgesang meistens aus kürzeren Versen als der Aufgesang; die Strophen laufen also spitz aus. Dafür aber ist die Anzahl der Verse im Abgesang meistens viel grösser als im Aufgesang. Selten geht der letztere dem Aufgesang voraus, selten auch steht er zwischen den Stollen. Fast immer aber besteht zwischen den drei Theilen irgend ein symmetrischer Zusammenhang. Der Abgesang ist zwar verschieden sowohl von dem Aufgesang im Ganzen als von den einzelnen Stollen, aber doch nur eine Variation; so tritt auch wieder die Aehnlichkeit der drei Theile hervor, die zusammen ein Ganzes, die Strophe, bilden. Sehr oft sind die beiden Haupttheile durch den Reim unter einander verbunden; auch die Stollen können entweder unter einander reimen *(abc | abc)* oder ihre eigenen Reime haben *(aa | bb)* oder beides *(aab | ccb)*. Auch der Abgesang ist mitunter drei-

theilig gegliedert und bietet das Bild der dreitheiligen Strophe im kleinen innerhalb der dreitheiligen Strophe. Spätere Meistersänger wichen von der Dreitheiligkeit darin ab, dass sie auf den Abgesang noch einen Stollen folgen liessen, der zuletzt gesetzmässig gefordert wurde und die Architektonik des dreitheiligen Strophenbaus vollständig zerstörte.

Die dreitheilige Strophe lebt dann besonders im Kirchenlied bis auf die neuere Zeit fort, während für das Volkslied die zweitheilige Strophe charakteristisch ist. In der neueren Kunstdichtung kommen zweitheilige und dreitheilige Strophenformen vor. Aber die Zahl der eigentlich deutschen Strophenformen ist nicht gross. Da künstliche Rhythmen und Reimverschlingungen eher vermieden als gesucht werden, ist die Anzahl der Verse, die das Ohr als ein Ganzes aufzunehmen vermag, beschränkt: unsere Strophen sind sehr oft Vierzeilen oder Sechszeilen, sie enthalten selten mehr als acht, und nur in Ausnahmefällen vierzehn bis sechzehn Verse. Zu den eigentlich deutschen kommen aber die antiken und die romanischen Silbenmasse, wo künstlichere Rhythmen und Reimverschlingungen eine grössere Anzahl von Versen zu binden vermögen.

Mehrere Strophen werden endlich zu einem ganzen Gedicht oder zu einem Lied (bei den Meistersängern Bar) vereinigt. Wenigstens bei grösserem Umfang und geringerer Anzahl der Strophen, ist die ungerade Zahl beliebter: es werden am liebsten 3, 5 oder 7 Strophen zu einem ganzen Lied vereinigt. Und in der Natur der Strophe ist es begründet, dass nur gleiche Strophen ein Lied bilden: denn schon das Wort Strophe bedeutet Umkehr, Wendung, also die Wiederkehr des früheren Rhythmus, ein Da capo. In der That wird von den verbundenen Strophen völlige Gleichheit nicht bloss in der Anzahl der Verse, sondern auch in ihrer rhythmischen Beschaffenheit verlangt. Die korrespondierenden Verse müssen nicht bloss in Bezug auf die Anzahl, sondern auch in Bezug auf die Art der Versfüsse gleich sein und auch der steigende oder fallende Rhythmus ist geregelt, so weit er von dem Vorkommen oder Fehlen des Auftaktes abhängig ist. Die Fehler gegen die Symmetrie des Strophen-

baues, gegen die Congruenz oder Responsion der Strophentheile werden als Inconcinnität oder Incongruenz bezeichnet.

Dennoch sind Fälle der Incongruenz im Neuhochdeutschen nicht so gar selten. Im XVIII. Jahrhundert werden mitunter ganze Gedichte aus Strophen von gleicher Anzahl, aber von ganz verschiedenem Bau der Verse verbunden. In anderen Fällen wird die gleiche Anzahl der Füsse in den korrespondierenden Versen nicht eingehalten. Namentlich Schiller erweist sich in seinen Jugendgedichten darin als sehr ungenau; aber auch in Goethes Braut von Korinth hat Chamisso auf seiner Weltreise einen sechsfüssigen Trochäus (v. 25) an Stelle eines fünffüssigen gefunden. Oft aber ist die Verkürzung des Verses auch künstlerische Absicht, wie bei Schiller in Hektors Abschied *(aber meine liebe nicht)* und am Schluss der Kindsmörderin *(bleicher henker, zittre nicht!)* und des Tauchers *(den jüngling bringt keine wieder)*; in solchen Fällen kann eine Kunstpause gemacht werden, welche die Taktzahl voll macht. Es kommt ferner besonders in den auf musikalischen Vortrag berechneten Liedern oft genug vor, dass an korrespondierenden Stellen zweisilbige Versfüsse mit dreisilbigen von der gleichen Dauer abwechseln: in *es war ein könig in Thule* und *da stand der alte zecher* ist das im dritten Versfuss der Fall. Noch häufiger aber findet Wechsel im (steigenden oder fallenden) Rhythmus der korrespondierenden Verse statt, dem man durch die Regelung des Auftaktes nur äusserlich zu entgehen trachtete und um so mehr anheimfiel, als auch innerhalb der einzelnen Strophe selbst Wechsel des Rhythmus nicht zu vermeiden war.

Im gesungenen Kirchenlied, bei Luther, Hans Sachs u. a., wird an der Verbindung von Versen mit und ohne Auftakt in einer und derselben Strophenform so wenig Anstoss genommen, wie im XVII. Jahrhundert bei den auf Gesang berechneten Liedern. Vom rhythmischen Standpunkt aus ist ja das Stehen oder Fehlen des Auftaktes ganz gleichgültig, der gesungene Vers beginnt mit der ersten Hebung und da die kleineren oder grösseren Abstände der einzelnen Wortfüsse und Satzglieder hier durch die Dauer der Noten geregelt werden, kann sich kein Widerstreit zwischen Wort-

fuss und Takt ergeben, also auch kein jambischer Rhythmus, ausser wenn ihn der Komponist absichtlich in die Melodie legt. Opitz hat den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung eingeführt, und damit auch den Auftakt reguliert. Fortan galt der Auftakt als Kennzeichen des jambischen im Gegensatz zum trochäischen Vers; und die beiden Gattungen wurden in der Theorie ebenso streng aus einander gehalten als in der Praxis vermischt. Man erklärte die strophische Bindung von jambischen und trochäischen Versen für unerlaubt; aber man nahm keinen Anstoss daran, fünffüssige Jamben mit versetzter Betonung im ersten Fuss, also Pseudojamben die eigentlich Trochäen sind, mit wirklichen Jamben in der Stanze zu binden. Als dann Goethe sang: *die vögelein schweigen im wálde | wárte nur bálde | rúhest du aúch,* da hielt man es, um die Regel zu retten, für nothwendig zu lesen: *warté nur bálde, | ruhést du aúch.* Und in dem Nachtgesang wurde es nothwendig zu lesen: *o, gieb vom weichen pfühle, | träumend ein hóld gehör! | bei meinem saitenspiele | schlafe was willst du méhr?*, nur um den Auftakt zu retten. In Wahrheit aber werden Verse von gleicher Silbenzahl, aber verschiedenem Rhythmus im ersten Fusse oft genug gebunden; aus den Stanzenversen haben wir oben eine Menge von Beispielen kennen gelernt. In andern Fällen kann freilich wirklicher Auftakt auch die Gliederung der Strophe erkennen lassen:

*lieber durch leiden — möcht ich mich schlagen,*
*als so viel freuden — des lebens ertragen,*
*alle das neigen — von herzen zu herzen,*
*ach wie so eigen — schaffet das schmerzen.*

So wie nun innerhalb der Strophe Wechsel des Rhythmus stattfindet, trotzdem man ihn zu vermeiden sucht, so stellt sich auch namentlich bei versetzter Betonung in korrespondierenden Versen verschiedener Strophen oft ein solcher Wechsel, willkürlich oder unwillkürlich, beabsichtigt oder unbeabsichtigt ein. So beginnen im Taucher mehrere der wirkungsvollsten Verse mit der Hebung: *klafft hinunter ein gähnender spalt* und *schwingt er den becher mit freudigem winken.*

Verbindung ungleicher Strophen kommt, ausser in der Lyrik des Sturmes und Dranges, im Ganzen doch nur

selten vor. Denn in den sog. Pindarischen Oden des XVII. Jahrhunderts, in denen auf einen Satz (Strophe) ein gleicher Gegensatz (Antistrophe) und dann ein ungleicher Abgesang (Epodos) folgt, hat man es nur uneigentlich mit ungleichen Strophen zu thun. Zwischen die strophische Gliederung und das ganze Gedicht tritt hier eine weitere Gliederung nach dem Prinzip der Dreitheiligkeit: die umfängliche, oft bis auf 30 Zeilen ausgedehnte Strophe bildet zunächst mit der Antistrophe und der Epode eine höhere Einheit, die sich dann, meistens dreimal, wiederholt. Auch in den Da capo-Arien aus Wielands und Goethes Singspielen, wo auf einen kürzeren Satz ein längerer Mittelsatz folgt und sich dann der kürzere Satz meistens mit gleichem Text wiederholt, hat man es eigentlich nur mit Einer Strophe zu thun, deren Abgesang zwischen den Stollen steht. In den musikalischen Dichtungsgattungen aber, in den Cantaten, Oratorien, Serenaten u. s. w., werden sonst freilich ungleiche Strophen oft genug vereinigt. Die Recitative bestehen hier aus freien Zeilen, die eingelegten Arien aus Strophen, die weder die gleiche Zeilenlänge noch die Reimstellung gemeinsam haben. Hier beruht die Strophe d. h. die Wiederkehr desselben Rhythmus eben auf der Musik, dem Da capo.

Um die einzelnen Verse einer Strophe zu verbinden, gibt es ausser dem Reim, dem Rhythmus und dem Sinn noch äussere Mittel, die bei uns in geringem Ansehen stehen, bei den Franzosen aber namentlich in galanten Huldigungen beliebt sind. Bei den bouts rimés (Endreimen) werden die Reimwörter als Thema aufgegeben, zu denen das Gedicht gemacht werden muss. Die Akrostichen sind als Versteckspiel schon im Mittelalter beliebt: oft nennt der Verfasser heimlich seinen Namen, indem er die ersten Verse seines Gedichtes mit den Anfangsbuchstaben seines Namens anfängt oder beschliesst. Auch Hans Sachs ist diese Spielerei in Reimpaaren wie in Strophen geläufig. Oft bilden auch bloss die ersten Buchstaben der Stollen und der Abgesänge zusammen einen Namen. Auch doppelte Akrosticha kommen vor: wenn nicht bloss die ersten sondern auch die letzten

Wörter mit denselben Buchstaben beginnen und diese Buchstaben in der ganzen Strophe zusammen ein Wort bilden. Solche Kunststücke sind meistens einstrophig, sie werden mit den eleganten Formen des Sonettes oder der Stanze verbunden; selten dienen sie zur Verbindung mehrerer Strophen unter einander, wenn z. B. bloss die ersten Buchstaben der Stollen und Abgesänge eines Gedichtes zusammen einen Namen geben.

Das Band, das die einzelnen Strophen zu einem ganzen Gedicht verbindet, ist in der Regel nur ein geistiges, der Sinn. Selten gehen einzelne Reime durch alle Strophen hindurch (Körner). Häufiger dagegen bedient man sich zur Bindung der Strophen des Kehrreimes oder des Refrains, der namentlich im Volkslied beliebt ist.

Verse, die an bestimmten Stellen gleichlautend wiederkehren, waren schon den Alten bekannt: bei den Griechen heisst ein solcher Vers *ἐφύμνιος, ἔποδος, ἐπιφώνημα, ἐπιφθέγμα*, bei den Römern versus intercalaris; im Kirchengesang der Augustinischen Zeit Hypopsalma. Der Name Refrain stammt aus dem Provenzalischen, von dem Verbum *refraingre*, lat. *refrangere*, das gebraucht wird, wenn die wiederkehrenden Wellen des Meeres sich am Ufer brechen. Das deutsche Wort Kehrreim begegnet uns zuerst bei Bürger, der es in seiner Uebersetzung des Pervigilium Veneris angewendet hat. Da aber der Kehrreim auch aus mehreren Versen oder Reimen oder aus reimlosen Versen, aus einer Prosawendung oder aus einem einzelnen Ausruf bestehen kann, so wollte Bürger das Wort in doppelter Hinsicht unzutreffend finden und er schlug darum Kehrsatz, Kehrum, Wiedersatz vor. Später redet man auch von Kehrzeile oder von Rundreim. Alle diese Namen können die Wiederholung eines Verses am Anfang, oder in der Mitte, oder am Ende der Strophe bezeichnen.

Die Entstehung des Kehrreimes erklärt sich so, dass das Anfangs bloss zuhörende Publikum am Ende der Strophe als Chorus selber am Vortrag theilnimmt, der in diesem Falle meistens der Gesang ist. Indem der Chor die durch den Vorsänger in ihm erregten Empfindungen selber zum Ausdruck bringt, wird die Theilnahme aller am Gesang möglich

und zugleich dem Vorsänger eine Pause der Erholung gewährt. Ursprünglich bestand der Kehrreim in elementaren Lauten der erregten Empfindungen; dann wurden diese elementaren Laute geregelt, indem sich alle derselben Laute und bei ähnlichen Veranlassungen der gleichen Ausrufe bedienten; in einem dritten Stadium treten dann an die Stelle sinnloser Ausrufe durch den Sinn verbundene Worte. Noch in der neueren Dichtung hat man daher den Tonkehrreim von dem Wortkehrreim zu unterscheiden.

I) Der Tonkehrreim besteht in sinnlosen Ausrufen des Schmerzes oder der Freude, in der Nachahmung unartikulierter Laute oder musikalischer Instrumente; er besteht also in der Wiederholung elementarer Laute, mitunter auch in Interjektionen der Freude oder des Schmerzes. Während die Empfindung in dem Gedicht selbst bloss mittelbar zum Ausdruck kommt, weil sie den Umweg durch die Reflexion und durch die Sprache nehmen muss, macht sie sich in dem Kehrreim unmittelbar Luft und bricht, lang zurückgehalten, am Ende der Strophe mit ungestümer Gewalt hervor. Reich an Tonkehrreimen ist namentlich das Volkslied. Hier finden wir 1) sinnlose Freudenrufe, besonders mit volltönenden Vokalen *(lalala! lalala!* oder *juchhei)* und die lustigen Jodler, die bald so konventionell verwendet werden, dass sie auch nach den traurigsten Strophen wiederkehren. Nur selten sind freudige Ausrufe am Ende der Strophen als Ausdruck des leichten Sinnes, der sich über eine traurige Erfahrung hinwegsetzt, oder gar als Spott der Menge über den Vorsänger zu erklären. In den meisten Fällen hat man es mit einer erstarrten und konventionell gewordenen Form zu thun, die zu dem vielerörteten Kapitel über das Vergnügen an tragischen Gegenständen einen interessanten Beleg liefert. Denn auch hier tritt das Gefühl des Schmerzes zurück und das ästhetische Vergnügen an Tanz und Gesang macht sich in Form des Jubelrufes Luft. Wer solche Jubelrufe bei ernsten Gegenständen verwendet, hat sich über den Stoff in das Gebiet des Aesthetischen erhoben. 2) Auch die Nachahmung musikalischer Instrumente durch artikulierte, aber sinnlose Laute ist im Volkslied beliebt; in den Schäferliedern wird

die Schäferpfeife, in den Jagdliedern das Hifthorn *(valleri, vallera, vallerallerallera)*, in Soldatenliedern die Trompete oder die Trommel nachgeahmt *(bum bum bum, bumbertibum)*. 3) Auch Thierstimmen sind beliebt: das Gackern der Gänse in den Martinsliedern, das Miauen der Katze in den Katzenliedern, der Nachtigallenschlag u. s. w. 4) Andere Arten schallnachahmender Kehrreime entstehen, wenn z. B. in den Weihnachtsliedern, sogar in den lateinischen, das Summen beim Wiegen *(susi, susi nynno)*; in Taufliedern das Wiegen der Kinder, von denen man nicht reden will, durch *o weiele weh, o weiele weh!*; in Müllerliedern das Klappern der Mühle, in Reiterliedern das *hopp hopp* der Pferde, in Trinkliedern das Klingen der Gläser *(kling kling gloria)*, in Jägerliedern die Hornsignale *(alleweil, alleweil bei der nacht)*, in Scheerenschleiferliedern das Zischen des Schleifsteines *(bsch. bsch, bsch)*, in Grobschmiedliedern sogar das Geräusch der Lippen bei dem üblichen Tabakrauchen *(sich düt, sich dat, sich dao!)* u. s. w. Der schallnachahmende Tonkehrreim berührt sich nahe mit dem onomatopoetischen Wortkehrreim; nur dass bei diesem die Schälle nicht durch sinnlose Laute, sondern durch Worte und Sätze nachgeahmt werden. Umgekehrt bilden ja auch die Interjectionen, die aus blossen elementaren Lauten bestehen und doch zum Wortschatz der Sprache gehören, den Uebergang von den Wortkehrreimen zu den Tonkehrreimen.

2) Der Wortkehrreim besteht aus einem oder mehreren Worten, die mit Sinn begabt und durch den Sinn verbunden sind. Er kann nach dem Umfang und der Ausdehnung verschieden sein und entweder aus Einem Wort bestehen, meistens aus einer Interjection, die am Schlusse einer jeden Strophe wiederkehrt *(hurrah!)*; oder aus einem ganzen Vers, wie in Goethes Nachtgesang *(schlafe! was willst du mehr?)* oder in Uhlands Glück von Edenhall *(hoch steht das glück von Edenhall)*; oder aus zwei Versen, wie im Heidenröslein *(Röslein, röslein, röslein roth, || röslein auf der heiden)*; oder endlich aus einer ganzen Kehrstrophe, wie in Brentanos Lustigen Musikanten *(es sauset und brauset das tamburin, es rasseln und prasseln die schellen darin)*. Solche Kehr-

strophen werden bei gesungenen Liedern oft genug dem Chor in den Mund gelegt (vgl. Schillers Lied an die Freude) und sie geben die durch den Vorsänger erregten Empfindungen verstärkt wieder.

Ausser dem einfachen Wortkehrreim gibt es auch einen doppelten, der namentlich in den coupletartigen anakreontischen Liedern des vorigen Jahrhunderts beliebt war, wo in einer längeren Reihe von Strophen je ein typischer Fall vorgeführt und auf einen Schlusssatz bezogen wird, welcher in allen Strophen als Kehrreim wiederkehrt und die einzelnen Beispiele in priamelartiger Weise zusammenhält. Es kommt aber nun vor, dass nicht bloss die Schlusssätze, sondern auch die mittleren Verse als Kehrreim wiederkehren, dass also ein doppelter Bezug vorwaltet, wie in der folgenden Strophe:

*Rheinwein sehn in gläsern blinken,*
*ohne sie rein auszutrinken,*
*und dabei sich glücklich dünken,*
*das ist schwerer als man meint.*
*Finstre weisen schnell bekehren,*
*und die weisheit, die sie ehren,*
*in dem glase finden lehren,*
*das ist leichter, als es scheint.*

Der mittlere Vers und der Schlussvers kehren als Refrain in den folgenden Strophen wieder und auf diesen Gegensatz werden alle folgenden Beispiele bezogen.

Der Refrain kann mit den einzelnen Strophen auf zweifache Weise verbunden sein: 1) Durch den Sinn; er verbindet dann nicht bloss die einzelnen Strophen unter einander, sondern er gehört näher oder entfernter auch zu dem Inhalt jeder einzelnen Strophe. Das ist der Fall, wenn der Refrain wie in dem oben citierten Beispiel den Schlussatz einer Periode bildet oder sonst syntaktisch mit der Strophe verbunden ist. Aber auch feinere Bezüge walten oft: im Nachtgesang erinnert uns der Refrain *schlafe, was willst du mehr?* immer wieder daran, dass wir einem Ständchen zuhören; in der Ballade Vom vertriebenen Grafen erinnert uns der Refrain *die kinder sie hören es gerne* immer wieder an die Kinder

die im Mittelpunkt der Ballade stehen: im Heidenröslein haben wir den Refrain *Röslein, röslein, röslein roth* etc. als Ausdruck der Freude, als Bitte, Klage u. s. w. immer wieder auf den Sinn der Strophe zu beziehen. Sehr oft aber erleidet der Kehrreim je nach dem Sinne der Strophe, zu der er gehört, eine leise Variation: man hat das den flüssigen Kehrreim genannt. Er wirkt doppelt: durch die Wiederkehr derselben Reime und Worte, und dann auch wieder überraschend durch ihre Variation. Oft wird die Ueberraschung auf den Schluss gespart und bloss die letzte Zeile variiert: so schliesst in Lessings Türken die erste Strophe mit *ich möchte schon ein türke sein*, die zweite und letzte mit *nein, nein, ich mag kein türke sein*. In andern Fällen wird der Refrain (z. B. *alter schützt vor liebe nicht*) in jeder Strophe variiert: Arbeit, Weisheit, Schwermuth, und sogar der Wein schützt vor Liebe nicht — auch hier hat sich der Dichter eine Ueberraschung auf den Schluss gespart.

2) Aber der Refrain kann auch durch die Form mit den übrigen Versen der Strophe verbunden sein, indem er einen Theil der Strophe bildet. Die Ansicht, dass der Kehrreim immer selbständig sein müsse und eben nur dann Kehrreim sei, wenn er mit der Strophe weder durch den Sinn noch durch die metrische Form verbunden ist, widerspricht dem Sprachgebrauch und beruht auf einem Verkennen seiner Funktion. Denn der Kehrreim ist keine Reimart, er dient nicht zur Bindung der Verse unter einander, sondern zur Bindung der Strophen unter einander. Sein Verhältniss zur Strophe ist völlig gleichgültig: er wird erst als Kehrreim erkannt, wenn er in mehreren Strophen wiederkehrt. Ja sogar durch den Reim ist der Kehrreim oft an die Strophe gebunden und Goethe scheut in der Ballade vom vertriebenen Grafen sogar dasselbe Reimwort nicht: *nimmst auch du zur fräulein gerne? | die kinder sie hören es gerne.*

Aehnlich dem Refrain ist das aus der romanischen Dichtung stammende Geleit, bei den Provenzalen tornada, bei den Franzosen envoi, bei den Italienern congedo oder licenza geheissen. Es ist eine Art Epilog zu dem Gedicht: eine Schlussstrophe, die in Bezug auf ihre metrische Form mit

den vorhergehenden zwar verwandt, aber nicht identisch ist, und deren Inhalt meistens persönlichen Beziehungen gewidmet wird. Der Dichter wendet sich hier entweder mit einem Scheidegruss an das eigene Lied oder an den Boten, der es bestellen soll; oder er verräth, wem sein Lied gilt, und ertheilt seiner Geliebten oder seinen Gönnern Lobsprüche. Namentlich in der Canzone sind solche Geleitstrophen beliebt, in denen der Dichter die Canzone selbst anredet, sie bittet zu seiner Herrin zu wandern und ihr seine Grüsse zu überbringen u. s. w. Das wirkliche Geleit besteht also zugleich in einer Variation der metrischen Form und des Sinnes der letzten Strophe. Nicht immer aber werden beide Bedingungen erfüllt. Man redet auch von Geleit, wenn die letzte Strophe entweder bloss Variationen in der metrischen Form aufweist; oder wenn bloss der Sinn eine Veränderung erfährt, indem sich die letzte Strophe an das Lied selbst, an die Geliebte oder einen Gönner, an Gott, an die Jungfrau Maria u. s. w. wendet.

Die Grundlage des Strophenbaues bilden also die Perioden. Aus der Verbindung und Kombination der verschiedenen Arten von Perioden entstehen die verschiedenen Strophenformen. Aber auch auf Grund derselben Perioden werden verschiedene Arten von Strophen durch Variationen gebildet. Diese Variationen entstehen entweder dadurch, dass dieselbe Periode sich nicht bloss einmal, sondern zweimal, dreimal u. s. w. wiederholt, also durch Verdoppelung, Verdreifachung u. s. w. der Periode. Oder dadurch, dass die Anzahl der Glieder der Perioden variiert wird: anstatt zweigliedriger Perioden werden dreigliedrige oder mehrgliedrige verwendet, indem entweder der Vordersatz oder der Nachsatz der Periode verdoppelt, verdreifacht u. s. w. wird. Durch Verbindung der gleichgliedrigen mit solchen ungleichgliedrigen Perioden werden dann neue Variationen möglich. Andere entstehen durch den Wechsel von kalektischen, akatalektischen und brachykatalektischen Versen, und endlich durch die verschiedenen Arten von Reimstellung.

Es kann sich hier nicht darum handeln, alle in der deutschen Dichtung vorkommenden Perioden nebst den möglichen Variationen und Kombinationen aufzuzählen. Ich beschränke mich auf die gebräuchlichsten Formen.

## EINHEIMISCHE STROPHENFORMEN.

### TROCHÄISCHE STROPHEN.

Unter den trochäischen Strophen kommt die **Tetrapodie** am häufigsten vor, namentlich in der gesungenen Lyrik; denn die moderne Musik beruht fast ganz auf der tetrapodischen Gliederung: stärkere und schwächere Accente (Dipodien) wechseln zweimal mit einander ab, dann tritt ein Ruhepunkt im Rhythmus ein.

Die tetrapodische Periode ist zunächst zweigliedrig, mit katalektischem Nachsatz:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ Vordersatz } zweigliedrige
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Nachsatz } Periode.

Aus der Verdoppelung dieser Periode entsteht die beliebteste Strophe der deutschen Lyriker und des Volksliedes:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ *a* oder *x* Vordersatz } 1. Periode.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – *b* „ *a* Nachsatz }
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ *a* „ *y* Vordersatz } 2. Periode.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – *b* „ *b* Nachsatz }

Vgl. Goethes Mit einem gemalten Band: *Kleine Blúmen, kleine Blätter* u. s. w.

Aus der Verdoppelung dieser vierzeiligen Strophe entsteht die achtzeilige, aus der Verdreifachung die zwölfzeilige.

Die tetrapodische Periode kann aber auch dreigliederig sein; auch hier ist der Nachsatz meistens katalektisch:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ 1. Vordersatz } dreigliedrige
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ 2. Vordersatz } Periode.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Nachsatz }

Auf der Verdopplung dieser Periode beruht die sechszeilige Strophe, mit der Reimstellung *aab aab* oder *aab ccb:* vgl.

Schillers Deutsche Muse. Dreimal kehrt diese Periode wieder (mit der Reimstellung *aab ccb ddb)* in Goethes Versen an die Frau von Stein: *Einer einzgen angehören.*

Auf Combination zweigliederiger und dreigliederiger Perioden beruhen die folgenden Strophenformen: 1) aus zwei dreigliederigen + zwei zweigliederigen Perioden besteht die Strophe in Schillers Hero und Leander; 2) aus zwei zweigliederigen + zwei dreigliederigen Perioden besteht die Strophe in Schillers Blumen.

Auch fünfgliederig kommt die Tetrapodie vor, aber nicht selbständig, sondern nur in Verbindung mit zwei- und dreigliederigen Perioden. In Goethes zweitem Cophthischem Lied folgt auf eine dreigliederige Periode zunächst eine zweigliedrige, dann die fünfgliederige mit katalektischem Nachsatz. Die Reimstellung der ganzen Strophe ist *abc | bc | axddc;* die katalektischen Nachsätze sind also durch die Reime verbunden.

Auch die Tetrapodie mit brachykatalektischem Nachsatz ist nicht selten; dann fehlt dem Nachsatz ein ganzer Takt, er wird durch eine rhythmische Pause ersetzt, die natürlich wieder einen stärkeren Sinnesabschnitt zur Voraussetzung hat.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ Vordersatz
– ⏑ – ⏑ – ⏑ Nachsatz } Periode.

Ja, auch dieser brachykatalektische Nachsatz wird gern noch um die letzte Senkung verkürzt und in Goethes Neuem Amadis, in Schillers Ritter Toggenburg und Nadowessische Totenklage bildet die folgende Periodenform die Grundlage der Strophe:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ Vordersatz
– ⏑ – ⏑ – Nachsatz } Periode.

Ist bei brachykatalektischem Nachsatz auch der Vordersatz katalektisch, so entsteht die Form (vgl. Goethes Blinde Kuh):

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Vordersatz
– ⏑ – ⏑ – ⏑ Nachsatz } Periode.

Auch hier sind natürlich mehrsilbige Perioden und die verschiedensten Variationen und Combinationen möglich.

Weit seltener als die Tetrapodie ist die **Tripodie**, auch sie meistens mit katalektischem Nachsatz, wie in Chamisso's Frauenliebe Nr. 1:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ Vordersatz ⎫ zweigliedrige
– ⏑ – ⏑ Nachsatz ⎭ Periode.

Diese Periode wird entweder zweimal *(xaxa* oder *abab)*, oder dreimal, oder viermal wiederholt.

Aus Vervielfachung des Vordersatzes entstehen zwei-, drei- und mehrgliederige Perioden, die wiederum die verschiedenartigsten Variationen und Combinationen gestatten.

Häufiger ist die **Pentapodie** mit katalektischem Nachsatze:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ Vordersatz ⎫ zweigliedrige
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Nachsatz ⎭ Periode.

Schiller, sonst kein Freund des trochäischen Rhythmus, liebt die pentapodischen trochäischen Perioden mit ihrem ernsten, feierlichen, melancholischen Rhythmus. In Form der vierzeiligen Strophe (also zwei Perioden *ab ab*) finden wir sie in der Geisterstimme Thekla und in Goethes Vom Berge. Beliebter aber ist bei Schiller die achtzeilige Strophe, aus vier zweigliedrigen Perioden bestehend: vgl. Die Kindsmörderin, Götter Griechenlands u. s. w.

Auch dreigliederige pentapodische Perioden, also mit doppeltem Vordersatz, kommen vor. Zwei dreigliederige Perioden *(aab ccb)* ergeben die sechszeilige Strophe von Hektors Abschied: drei dreigliederige Perioden, von denen die letzte meistens einen brachykatalektischen Nachsatz hat, geben die neunzeilige, vier dreigliederige Perioden die zwölfzeilige Strophe.

Auch hier die verschiedensten Combinationen und Variationen. Am häufigsten ist die Verbindung der Pentapodie mit der katalektischen Tripodie, wie in Goethes An Belinden *(warum ziehst du mich unwiderstehlich, ‖ ach in jene pracht)*.

Selten und nur in Verbindung mit längeren Versen kommt die **Dipodie** vor: dipodische Perioden wie in Lenzens

Reuter aus der Wolke *(wo, du reuter, | meinst du hin)* findet man wohl öfter, aber ohne weitere strophische Gliederung. So hat man es auch in Schillers Glocke bei der Schilderung des fortflackernden und fortfressenden Feuers *(thiere wimmern unter trümmern)* nur mit vereinzelten Versen, nicht mit Perioden oder strophischen Gliederungen zu thun.

### JAMBISCHE STROPHEN.

Hier zeigt sich Vorliebe für die Perioden mit längeren Versen. Die jambische **Tetrapodie** ist darum seltener, als die trochäische (vgl. jedoch die Anmerkungen). Zu Grunde gelegt wird zunächst die zweigliederige Periode, mit katalektischem Nachsatz:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Vordersatz } zweigliedrige
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ Nachsatz } Periode.

Die Verdoppelung dieser Periode, also eine vierzeilige Strophe, mit der Reimstellung *ab ab* finden wir in Goethes Wandelnder Glocke und in Schillers Männerwürde. Auch die dreigliederige Periode (mit doppeltem Vordersatz) kommt verhältnissmässig selten vor, meistens zweimal nach einander mit der Reimstellung *aab | ccb*. Dagegen ist die Mischung zweigliederiger und dreigliederiger Perioden, wie in Goethes Sänger (*ab ab ccx*) beliebt.

Häufiger aber kommt die zweigliederige Periode auch mit akatalektischem Nachsatz, also mit durchaus stumpfem Ausgang, zur Anwendung. Dreimal wiederholt und mit Anapästen in der dritten Periode kommt sie in Bürgers Lied vom braven Mann vor (*ab ab cc*). Viermal wiederholt und nur in den Nachsätzen durch Reime verbunden *(aabb)* gibt sie die aus vier jambischen Tetrametern oder aus acht Halbzeilen bestehende Strophe von Platens Harmosan. Verbindung von katalektischen Perioden mit akatalektischen liegt in Bürgers Leonore vor: erst zwei Perioden mit katalektischem Nachsatz (*abab*); dann als Abgesang eine katalektische *(cc)* und eine akatalektische Periode (*dd*).

Nicht selten ist auch die viertaktige Periode mit brachykatalektischem d. h. um einen Takt verkürztem

oder durch eine stärkere Pause ergänztem Nachsatz. Also:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ Vordersatz } zweigliedrige
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – Nachsatz } Periode.

Zweimal nacheinander kommen solche Perioden vor in Goethes Geistesgruss, Jägers Abendlied, Gutmann und Gutweib vor: es ist die Strophenform des englischen Volksliedes von der chevy-chase, die Klopstock in seiner Ode auf Friedrich den Grossen (später Heinrich den Vogler) reimlos und Gleim in den Grenadierliedern mit der Reimstellung *abab* nachgebildet hat; Schillers Kriegslied auf den Grafen Eberhard den Greiner verbindet eine zweigliederige Periode mit einer dreigliederigen (*ab aab*). Aus vier zweigliederigen Perioden besteht die Strophe in Goethes Fischer und in der Christel.

Verbindet sich ein katalektischer Vordersatz mit einem brachykatalektischen Nachsatz, so entsteht die folgende Periodenform:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Vordersatz } Periode
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Nachsatz }

die sich viermal in Goethes Bundeslied wiederholt und auch der modernen Nibelungenstrophe, z. B. in Uhlands Graf Eberhard der Rauschebart, zu Grunde liegt, nur dass hier Vordersatz und Nachsatz eine metrische Einheit bilden und meistens bloss die Nachsätze gereimt sind. Die Halbzeilen der Nibelungenstrophe sind also als viertaktig zu betrachten. Auch hier kommen natürlich durch Verdoppelung des Vordersatzes dreigliederige Perioden zu Stande und Combinationen von zweigliederigen und dreigliederigen Perioden vor.

Wenn man das obige Schema umkehrt, d. h. wenn man den Vordersatz mit dem Nachsatz vertauscht, so erhält man eine Periode, die in der Strophe von Rückerts Verjüngung zweimal vorkommt (*abab*) und einen weiblich ausgehenden Alexandriner darstellt:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Brachykatalektischer Vordersatz und Nachsatz lässt uns oft in Zweifel, ob wirklich vier Takte oder nur drei Takte anzunehmen sind:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ Vordersatz } Periode.
⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ Nachsatz }

Vgl. Goethes Frech und Froh, wo eine katalektische Periode vorausgeht und die Viertaktigkeit andeutet: *mit mädchen sich vertragen,* | *mit männern 'rumgeschlagen,* | *und mehr credit als geld;* | *so kommt man durch die welt* (s. Anmerkungen).

**Dipodien** kommen fast niemals als selbständige Perioden, nur in Verbindung mit längeren Versen vor.

**Tripodische Perioden** sind auch selten; am häufigsten mit katalektischem Nachsatz:

⏑ – ⏑ – ⏑ – Vordersatz } Periode.
⏑ – ⏑ – Nachsatz }

Aber das Lied Mignons: *nur wer die Sehnsucht kennt* darf man nicht hierherzählen, denn es hat nicht jambischen, sondern dactylischen Rhythmus. Auch Gefunden (*ich ging im walde so für mich hin*) wird man besser als untheilbare Strophen betrachten, d. h. als Perioden aus jambischen Tetrapodien mit untermischten Anapästen; denn zu der Annahme, dass sich in den vier Zeilen eine aus einer katalektischen und aus einer brachykatalektischen jambischen Tripodie bestehende Periode wiederhole, berechtigt der Text nicht, der nur selten eine Pause nach der ersten und dritten Zeile gestattet.

Am häufigsten unter allen jambischen Versen kommt die **Pentapodie** vor, neben der trochäischen Tetrapodie bei der Strophenbildung die beliebteste Versform. Nur sind die akatalektischen Pentapodien selten; die Verbindung geschieht meistens zwischen katalektischen und brachykatalektischen, d. h. zwischen Pentapodien, bei denen der letzte Takttheil oder der ganze letzte Takt durch stärkere oder schwächere Pausen ausgedrückt wird. Auf die regelmässige Wiederkehr der Pausen muss hier die Beobachtung in erster Linie gerichtet sein, denn nur aus ihnen erkennt man, ob man es wirklich mit Pentapodien und nicht mit akatalektischen oder hyperkatalektischen Tetrapodien zu thun hat.

Die beliebteste pentapodische Periode (vgl. jedoch die Anmerkungen) besteht aus einer katalektischen und aus einer brachykatalektischen Pentapodie:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – Vordersatz } zweigliedrige
⏑ ⏑ – ⏑ – Nachsatz } Periode.

Wir finden diese Periode verdoppelt (*ab ab*) in Goethes Am Flusse, in der ersten Strophe des Abschieds und in Schillers Mädchen aus der Fremde; vierfach genommen in Goethes Wahrer Genuss und Willkommen und Abschied (*ab ab cd cd*). Dreigliedrig mit doppeltem Vordersatz (*aab ccb*) kommt dieselbe Periode im Ring des Polykrates vor. In den Kranichen des Ibykus besteht der Aufgesang aus zwei Vordersätzen und zwei Nachsätzen; der Abgesang aus zwei zweigliedrigen Perioden (*aa bb cdcd*).

Die Umkehrung dieser Periode besteht darin, dass der brachykatalektische Vers vorausgeht und der katalektische folgt. In dem Harfnerlied *wer nie sein brot mit thränen ass* findet man zwei solche Perioden zu einer Strophe vereinigt (*ab ab*); in Goethes Rettung dagegen die Umkehrung der Periode mit dem obigen Schema vereinigt (*abba*), also Pausen von einem Takt nach dem ersten und dem vierten Vers, Pausen von einem halben Takt nach dem zweiten und dritten Vers.

Volle Pentapodien kommen in Goethes Mignon vor: *kennst du das land wo die citronen blühn;* auf zwei akatalektische Perioden folgt der Refrain mit brachykatalektischem Vordersatz, denn nach *dahin, dahin* — ist eine Pause von einem Takt anzunehmen (*aabbcc*).

### DAKTYLISCHE UND ANAPÄSTISCHE STROPHEN.

Strophen aus Versen mit dreisilbigen Füssen kommen zwar schon im Mittelalter vor, haben sich aber nur im Volkslied bis auf die neuere Zeit erhalten. Opitz kennt nur zweisilbige Versfüsse: erst sein Schüler Buchner hat den dreisilbigen die Bahn gebrochen, die wir also in der neueren Kunstdichtung antiken Vorbildern verdanken.

Unter den **daktylischen** Versen kommen dipodische und tetrapodische Verse am häufigsten zur Verwendung.

Die **Dipodie** ist meistens katalektisch in beiden Gliedern, jedoch so, dass dem Vordersatz eine Senkungssilbe, dem Nachsatz die beiden Senkungssilben fehlen. Diese Periode

– ⏑ – ⏑ – ⏑ Vordersatz } zweigliedrige
– ⏑ – – Nachsatz } Periode

finden wir verdoppelt in der Strophe von Schillers Punschlied *(xaya)*. Viergliedrig, mit dreifachem Vordersatz und der Reimstellung *xaab yccb*, kommt sie, gleichfalls verdoppelt, in Goethes Zum neuen Jahr vor. Sechsgliedrig, mit fünffachem Vordersatz und der Reimstellung *aabbxd* (wobei *d* erst in der zweiten Strophe gebunden wird) in Feiger Gedanken bängliches Schwanken. Dass man es hier mit kurzen Versen zu thun hat, wird durch den katalektischen Ausgang zweifellos.

Wenn dagegen die akatalektische Dipodie Verbindungen eingeht, dann kann es leicht fraglich erscheinen, ob bei der Wiederholung der folgenden Periode

– ⏑ – ⏑ – ⏑ *a* Vordersatz } zweigliedrige
– ⏑ – ⏑ – *b* Nachsatz } Periode

zwei Verse mit Endreim oder ein Vers mit Innenreim anzunehmen ist. In den meisten Fällen wird aber auch hier die Architektonik der Strophe Aufklärung geben. So entscheidet z. B. in den Chören der Jünger und der Engel im Faust für die kurzen Verse der Umstand, dass die katalektischen Verse nicht bloss an den geraden sondern auch an den ungeraden Stellen begegnen. Der Chor der Jünger besteht aus einer Strophe von zwölf Versen, von denen je vier wieder ein System bilden: in den ersten vier Versen wechseln katalektische Dipodien mit katalektischen in sillabam (d. h. bei fehlender zweiter Senkungssilbe); das zweite System besteht aus vier akatalektischen Versen; das dritte aus der Umkehrung des ersten, der Vordersatz der Periode ist katalektisch in sillabam, der Nachsatz der ersten Periode akatalektisch, der der zweiten aber, der die ganze Strophe schliesst, katalektisch in dissillabam (es fehlen beide Senkungssilben). Die Reimstellung ist in allen vier Systemen gleich: *abab* |

*cded | cfef*; die Reime der akatalektischen Verse sind dreisilbig, die der katalektischen in sillabam zweisilbig, die katalektischen in disillabam reimen nicht mit der letzten Hebung der akatalektischen Zeilen, sondern mit der nebentonigen Senkung *(hier zurück : glück)*. Der Chor der Engel hat den Abgesang des Chores der Jünger zum Aufgesang *(abab)*; als Abgesang folgt eine siebengliedrige Periode, aus sechs akatalektischen Vordersätzen und einem Nachsatz bestehend, der akatalektisch in dissillabam ist und mit der nebentonigen Senkung der vorhergehenden Zeilen reimt, während die übrigen Vordersätze unter einander durch denselben Reim verbunden sind (also *ccccdd*). Die kretischen Reime *(werdelust : erdebrust)*, die dreisilbigen Participialformen im Reime und die Reimhäufung *(begrabene : erhabene : preisenden : beweisenden : speisenden : reisenden : verheissenden)* geben diesem Versmass einen ganz eigenthümlichen Tonfall, der sich dem Ohr stark einprägt. Gleim sang nach dem Tode Friedrichs des Grossen: *legt ihn, den einzigen, | den unersetzlichen, | den nichtgestorbenen, | den ewiglebenden* || u. s. w. Lenz hat in seinem Verlorenen Augenblick ähnliche Verse, bald mit bald ohne Auftakt gebraucht: *presst' an den busen dich, | sättigte einmal mich, | wähnte, du wärst für mich, | und in dem wonnerausch | in den entzückungen | bräche mein herz.* In strengen strophischen Bildungen aber findet man sie vor dem Faust nur in W. Schlegels Nachbildung der lateinischen Kirchenhymnen, wo es z. B. heisst: *liebe, was quälst du mich? | besser entseelst du mich. | Zagende einigung | hemmt die vereinigung: | jahr aus sekunden hier | machen die wunden mir* u. s. w.

Auch in der daktylischen **Tetrapodie** wird meistens der Vordersatz um eine, der Nachsatz um zwei Silben der Senkung verkürzt:

_ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ Vordersatz } zweigliedrige
_ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ Nachsatz } Periode.

Dreimal wiederkehrend bildet diese Periode die Strophe von Goethes Wechsellied zum Tanze, wo die dritte Periode (der Abgesang) aus der Wiederholung des Textes des ersten Stollens

besteht, alle drei Theile der Strophe rhythmisch vollkommen gleich sind, dafür aber auch des Reimes ermangeln, der durch die Wiederholung des Wortes *tanz* in der letzten Hebung und durch die Wiederholung der beiden ersten Zeilen einer jeden Strophe ersetzt wird. Vier Perioden des obigen Schema vereinigt die Strophe von Schillers Eleusischem Fest.

Dreigliedrig finden wir diese Periode, verbunden mit zwei zweigliedrigen, als Abgesang in Goethes erstem Kophthischem Lied *(ab ab ccd)*. Aus zwei dreigliedrigen Perioden bestehen die Frauenstrophen in Schillers Würde der Frauen, die freilich zahlreiche zweisilbige Versfüsse enthalten.

Von den **anapästischen** Massen kommt die **Tetrapodie** in strophischen Gebilden weitaus am häufigsten vor. Im ersten Fuss steht wohl immer ein Jambus oder ein steigender Spondeus anstatt des Anapäst, der aber dem Rhythmus keine Schwierigkeit in den Weg stellt. Denn wenn die vorhergehende Zeile akatalektisch ist, wird der erste Fuss durch die vorhergehende Pause voll; ist sie katalektisch, so ist eine noch stärkere Pause gefordert, die auch über die erste Silbe der Senkung ausgedehnt werden kann. Der Rhythmus ist übrigens selbst in den musikalischen Strophengattungen an dieser Stelle so wenig empfindlich, dass eine genaue Einhaltung der Takte selbst dort, wo Anapäste mit Jamben wechseln, kaum gefordert wird. Vermischung von Anapästen mit Jamben und steigenden Spondeen ist im Deutschen das Gewöhnliche; namentlich bei Schiller, bei Goethe finden sich eher rein anapästische Verse. Die Griechen nennen solche aus Jamben und Anapästen gemischte Verse logaödische; die Stellen, wo Anapäste und Jamben eintreten können, sind bei ihnen fest bestimmt, während in den deutschen Versmassen ein freier Wechsel stattfindet. Man wird auch hier beobachten, dass die Taktdauer streng eingehalten wird, und dass zweisilbige Füsse, die keine Dehnung gestatten, als störend empfunden werden. Man wird den Vers aus dem Taucher von Dilettanten immer so hören: *und wer mir den becher kann wieder zeigen*, obwohl *wieder* schwächer betont ist als *zeigen* (es ist nicht, wie etwa in *wiederbringen*, Prädikat; der logische Accent aber ruht auf *zeigen*, denn der König will

sagen: wer den vor unseren Augen verschwundenen Becher wieder vor unsere Augen bringen, also zeigen kann). Das beruht auf dem richtigen rhythmischen Gefühl, dass die Senkung vor der letzten Hebung zu kurz sei und gedehnt werden müsse: man lese *und wer mir den becher kann wiederum zeigen,* und es wird Niemand darauf verfallen, das *wiederum* stärker zu betonen.

Am häufigsten kommt die akatalektische Tetrapodie als Vordersatz und die katalektische (in dissillabam) als Nachsatz vor. Also:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Vordersatz } zweigliedrige
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Nachsatz } Periode.

Zwei solche zweigliedrige Perioden als Stollen und eine viergliedrige als Abgesang finden wir mit der Reimstellung *ababcccb (b* zugleich dasselbe Reimwort *bibamus)* in Goethes Ergo bibamus. Zwei dreigliedrige im Treuen Eckart *(aax bby)* und in *gewohnt, gethan (aab ccb).* Im Todtentanz zwei zweigliedrige und eine dreigliedrige Periode *(ab ab ccx);* im Hochzeitlied zwei zweigliedrige Perioden und einen Abgesang aus drei Vordersätzen und zwei Nachsätzen *(ababcccdd);* in der Ballade vom vertriebenen Grafen eine dreigliedrige und eine zweigliedrige Periode, dann ein Abgesang aus zwei zweigliedrigen Perioden *(aababcdcd).* In Schillers Grafen von Habsburg zwei zweigliedrige Perioden und als Abgesang zwei dreigliedrige *(ababccdccd).* Im Reiterlied aus dem Wallenstein folgt auf zwei zweigliedrige Perioden ein Abgesang aus zwei akatalektischen anapästischen Tetrapodien *(ababcc).* Schiller hat diese Lieblingsstrophe im Musenalmanach 1798 auch in Ideendichtungen (Worte des Glaubens, Worte des Wahns, Licht und Wärme, Breite und Tiefe, Hoffnung, Zweiter Spruch des Confucius) angewendet, und ein Nachahmer (Messerschmied) hat in dem elften Heft der Horen 1797 in diesem Ton fortgedichtet: man hat aber Schiller das Eigenthumsrecht irrthümlich abgesprochen, denn der Musenalmanach auf 1798 ist im Herbst 1797, das elfte Heft der Horen 1797 erst im Februar 1798 erschienen.

Aus vier akatalektischen Versen besteht die Strophe des

Erlkönig *(aabb)*; die Pause nach jedem Vers wird hier in dem ersten Fuss des folgenden eingerechnet. Die Strophe von Bürgers Kaiser und Abt ist ganz dieselbe, nur sind hier die beiden ersten Verse hyperkatalektisch; die überzähligen Senkungen sind von der leichtesten Art, und da der lebendige Vortrag des Gedichtes keine stärkeren Pausen duldet, gehen auch sie in dem ersten Fuss des folgenden Verses ohne Anstoss auf. Die Strophe des Taucher besteht aus sechs Tetrapodien *(ababcc)*, von denen die zweite brachykatalektisch und die beiden letzten hyperkatalektisch sind.

Verbindet sich eine katalektische Tetrapodie mit einer brachykatalektischen, so entsteht die Periode, die sich im König von Thule wiederholt und die den Nibelungenvers bildet. Hier wie dort sind aber Jamben und Anapästen gemischt:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Vordersatz } zweigliedrige
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Nachsatz } Periode.

ALTDEUTSCHE STROPHEN.

Die **Nibelungenstrophe** besteht im Mittelhochdeutschen aus vier Langzeilen, die wieder in zwei Halbzeilen zerfallen. Jede Halbzeile der drei ersten Verse besteht aus drei Hebungen; die ungeraden Halbzeilen gehen klingend, die geraden stumpf aus. Die zweite Halbzeile des letzten Verses hat vier Hebungen und weist darauf hin, dass dem Nibelungenvers ursprünglich der vierhebige altdeutsche Vers zu Grunde liegt. In der That sind die ungeraden Halbzeilen als katalektische, die geraden als brachykatalektische Tetrapodien aufzufassen; es sind uns alterthümliche Nibelungenverse erhalten, in denen die ungeraden Halbzeilen noch als vierhebig gelten und mit der letzten Silbe, also stumpf reimen. In der Nibelungenstrophe sind nur die Langzeilen durch den Reim verbunden *(aabb)*.

Die neueren Nachbildungen des Nibelungenverses sind doppelter Art. Entweder archaisierend oder modernisierend.

Die archaistische Nachbildung des Nibelungenverses ist aus den germanistischen Studien und den Uebersetzungen des

mittelhochdeutschen Volksepos hervorgegangen. Hier können der Auftakt und die Senkungen auch fehlen oder umgekehrt mehrsilbig sein: im Mittelhochdeutschen ist also der fallende oder steigende Rhythmus des Verses nicht gesetzmässig geregelt, sondern frei gegeben. Dagegen ist auch in diesen strengeren Nachbildungen die letzte Halbzeile der Strophe nur selten mehr viertaktig: meistens ist sie in Uebereinstimmung mit den übrigen Zeilen auf drei Hebungen reduciert. Solche archaistische Nibelungenstrophen findet man in Simrocks Uebersetzung des Nibelungenliedes, in Arndts Blücherlied, in Kopisch's Trompeter; bei Rückert, Kind, Platen (Die grossen Kaiser). Auch Geibel liebt sie (Wanderschaft, König Sigurds Brautfahrt, Düppler-Lied von 1864), aber er reimt mitunter auch die ungeraden Halbzeilen paarweise, nach dem Muster der jüngeren Strophen des Nibelungenliedes. Dass wir kein Recht haben, die ungeraden Halbzeilen viertaktig zu lesen (*was blâsen die trompêten; mir klingts ìm gemüte*), ist oben wiederholt erörtert; die vierte Hebung fällt vielmehr beim gelesenen Vers in die Pause.

Die Modernisierung des alten Nibelungenverses besteht in der strengen Durchführung des jambischen Rhythmus, d. h. Auftakt und Senkung dürfen nicht fehlen und immer nur einsilbig sein. Als ein streng taktierender Vers duldet der moderne Nibelungenvers keine versetzte Betonung, und die Cäsurpause muss unter allen Umständen eingehalten, also auch durch den Sinn möglich werden, weil sonst der vierte Takt nicht voll wird. Dieser moderne Nibelungenvers knüpft an die Alexandriner mit weiblicher Cäsur an, die schon im XVII. Jahrhundert in der Praxis nicht selten vorkommen und von Harsdörffer im Poetischen Trichter auch in der Theorie berücksichtigt werden. Im XVIII. Jahrhundert finden wir sie bei E. v. Kleist, Ewald, Dusch, Götz und Göckingk im Wechsel mit stumpfen Cäsuren. Die Romantiker haben, vielleicht ohne deutliches Bewusstsein, diese Art von Alexandriner aufgegriffen, als sie die Nibelungenstrophe nachzubilden begannen. Das haben Tieck (im Octavian) und Z. Werner (Söhne des Thals) in der Lyrik wie im Drama gethan und nicht blos die romantische Schule im

engeren Sinn, sondern auch Chamisso, Uhland und die Schwaben überhaupt sind ihnen gefolgt. Seinen Ruhm verdankt dieser sog. neue Nibelungenvers den Balladen, die Uhland seit 1815 in diesem Versmass gedichtet hat; sie halten den jambischen Rhythmus regelmässig fest und gestatten sich nur selten zweisilbige Senkungen. Das in hohem Grade musikalische und dabei sehr mühelose Versmass von des Sängers Fluch wurde dann auch von W. Müller in den Griechenliedern, von Rückert und Platen in Ghaselen, von Grün im Letzten Ritter und in den Nibelungen im Frack angewendet. Grün ist wohl der einzige, welcher die moderne Nibelungenstrophe mit dem alten viertaktigen Halbvers schliesst; dafür gestattet er sich aber leider auch ein klingendes Reimpaar (*aa* oder *bb*) in der Strophe. Durch den klingenden Ausgang der Langzeile werden die beiden Halbzeilen völlig gleich und die Cäsur ist von dem Versschluss nur mehr durch den Reim unterschieden. Grüns Nibelungenstrophe nähert sich damit der alten **Gudrunstrophe**: diese unterscheidet sich von der Nibelungenstrophe nur durch den klingenden Ausgang der beiden letzten Langzeilen und durch die letzte Halbzeile, die fünftaktig ist. In der modernen Dichtung kommt diese Verlängerung der letzten Halbzeile meines Wissens nicht vor.

Werden in der Nibelungenstrophe auch die Cäsuren gereimt, so entsteht die Reimstellung *abab cdcd* (*a* und *c* klingend, *b* und *d* stumpf) und die Strophe löst sich leicht in acht Kurzzeilen auf. Ein Reimpaar aus Nibelungenversen ergibt ebenso eine vierzeilige Strophe (*abab*). Unter dem Namen **Hildebrantston** ist die achtzeilige Strophe in Volksliedern seit dem XIV. Jahrhundert bis in die neueste Zeit beliebt, und sowohl mit rein jambischem Rhythmus als mit eingestreuten zweisilbigen Senkungen das leicht ins Gehör fallende, aber selten mit metrischer Kunst verwendete Versmass der Bänkelsängerballade. Die kürzere vierzeilige Strophe hat Goethe im König von Thule zugleich mit rhythmischer und mit metrischer Kunst verwendet.

## ANTIKE STROPHENFORMEN.

Die antiken Strophenformen sind zuerst aus dem lateinischen Kirchenlied des Mittelalters in die deutsche Dichtung gekommen und haben in den Chorgesängen des lateinisch-deutschen Schuldrama Anwendung gefunden. Im XVII. Jahrhundert und im Anfang des XVIII. Jahrhunderts machen dann unabhängig von einander Eisenbeck, Brandmüller, Heräus u. A. immer neue Versuche, die elegische, die sapphische, die alcäische, die asklepiadeische Strophenform nachzubilden. Diese Nachbildungen zeigen am deutlichsten, wie verhängnissvoll die Verwechslung des prosaischen Accentes mit dem Versaccent und der natürlichen Quantität mit der Taktdauer für die deutsche Metrik geworden ist. Denn schon vor Opitz hat man hier praktisch den Unterschied zwischen sog. accentuierenden und quantitierenden Versen gemacht, indem man die antiken Versmasse auf doppelte Weise nachbildete: 1) Man las entweder die lateinischen Vorbilder mit dem prosaischen Accent, anstatt mit dem Versaccent, und bildete dann wieder auf Grundlage des deutschen Wortaccentes gleiche Verse, die nun den antiken zwar in Bezug auf die Silbenzahl und mitunter auch in Bezug auf die natürliche Prosodie, nicht aber in Bezug auf den Versaccent und daher auch nicht in Bezug auf die Anzahl der Takte entsprachen. Man hatte also wohl richtige deutsche Verse gebildet, aber nicht die antiken nachgebildet. 2) Oder man beobachtete bloss die Quantität der antiken Verse und suchte sie, was im Deutschen niemals völlig gelingen konnte, durch die natürliche Prosodie der deutschen Silben wiederzugeben. Nun hatte man zwar annähernd richtige antike Verse, aber der deutsche Wortaccent war verletzt. Beide Arten der Nachbildung waren verfehlt und zwar aus demselben Grunde, wegen der Verwechslung des Wortaccentes mit dem Versaccent: in dem ersten Fall hielt man sich an den lateinischen Wortaccent, während gerade der lateinische Vers den Wortaccent vernachlässigt und auf dem Versaccent beruht: im andern Fall liess man umgekehrt wieder den deutschen

Wortaccent unbeachtet, der im Deutschen mit dem Versaccent zusammenfallen muss. In dem ersten Falle bildete man lateinisch gedichtete, aber deutsch gelesene Verse nach und erhielt natürlich bloss deutsche Verse; im andern Fall bildete man richtig skandirte lateinische Verse ohne Rücksicht auf den Charakter der deutschen Sprache und des deutschen Accentes nach und erhielt nur antike, nicht deutsche Verse. Im ersten Fall verfehlte man das Verständniss des antiken, im zweiten das Verständniss des deutschen Verses. Diesem prinzipiellen Irrthum gegenüber kommt die Reimfrage als eine rein äusserliche gar nicht in Betracht: Pyra und Lange haben in ihren Freundschaftlichen Liedern nur darin einen Fortschritt über das Kirchenlied hinaus gemacht, dass sie auf Anregung der Schweizer Poetiker den Reim abschafften und ihren gut deutschen, aber gar nicht antiken Strophen damit äusserlich den Anstrich antiker Verse gaben. Das gilt auch von der sog. Uzischen Strophe, die zuerst von Uz in den Schwabischen Belustigungen (Frühlingsode 1743) angewendet und dann von den Bremer Beiträgen, besonders von Adolf Schlegel, oft variirt wurde. Sie besteht aus vier reimlosen Versen, von denen der erste und der dritte Hexameter mit Vorschlagsilbe vorstellen sollen, in Wahrheit aber weiblich ausgehende Alexandriner mit Anapästen im dritten und im sechsten Fusse sind; der zweite und der vierte Vers bestehen aus zwei Jamben und zwei Anapästen (⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –). Es sind gute deutsche Verse, aber mit den Archilochischen Strophen der Alten haben sie nichts zu thun.

Erst Klopstock hat eine genaue Nachbildung der antiken Verse im Deutschen versucht und seine Grundsätze auch theoretisch in dem Aufsatz „Von der Nachahmung des griechischen Silbenmasses im Deutschen“ 1756 ausgesprochen. Dadurch, dass er die „Länge“ von der Bedeutsamkeit abhängig macht, hat er die Uebereinstimmung des Versaccentes mit dem Wortaccent erreicht, trotzdem er von der zweiten Richtung ausgeht, welche die antiken Vers- und Strophenformen nicht bloss nach dem Gehör, sondern nach dem Versschema in Bezug auf Kürze und Länge nachzubilden trachtet.

Auch er geht also, rhythmisch betrachtet, von der Quantität aus. Er sucht die Längen und Kürzen der antiken Verse wiederzugeben und kümmert sich nicht um den Versaccent. Aber seine Ansicht über die Natur der deutschen Längen führte ihn darauf, dem Versaccent nicht bloss aus rhythmischem Instinct, sondern auch prinzipiell sein Recht werden zu lassen. Freilich aber hat ihn die Gleichstellung der arsischen und der thetischen Längen des antiken Verses in der Praxis wie in der Theorie wiederum in den entgegengesetzten Irrthum geführt; und wenn seine Hebungen auch immer einen starken prosaischen Accent haben und daher nicht gegen das metrische Gefühl verstossen, so hat er doch umgekehrt durch das irrige Bestreben, auch die langen Senkungen möglichst durch betonte Silben wiederzugeben, dem Versrhythmus geschadet. Die Vorläufer Klopstocks folgten entweder ihrem Gefühl und dem Rhythmus, ohne sich um das antike Schema weiter zu kümmern; oder sie folgten durchaus dem antiken Versschema, ohne sich um den Accent Sorge zu machen, sie stehen dann durchaus auf dem rhythmischen Standpunkt. Mit Klopstock beginnt der metrische Konflikt zwischen dem Versschema und dem prosaischen Accent, zwischen dem rhythmischen Gefühl und den Prinzipien seiner Verskunst, die allmählich immer fester und bestimmter wurden, darum aber auch leider mit dem rhythmischen Gefühl nur immer mehr in Widerspruch geriethen. Dieser Konflikt ist, so lange man antike Versmasse im Deutschen nachbildet, immer wieder hervorgetreten. Alle diese Versuche fordern darum auch eine doppelte Beurtheilung: erstens insofern den Dichtern die Nachbildung des antiken Schema nach ihren Grundsätzen gelungen ist; zweitens in wie weit sie den allgemeinen rhythmischen Anforderungen und den natürlichen Bedingungen der Sprache entsprechen. Die Beantwortung dieser Fragen ist bloss von Fall zu Fall möglich und die allgemeinen Gesichtspunkte, aus denen sie zu geben ist, habe ich oben klar zu legen gesucht. Eine eingehende Beurtheilung aller Klopstockischen und Platenischen Silbenmasse muss ich auf eine andere Gelegenheit sparen: in einem Handbuch der Metrik kann es sich nur um die allgemein gebrauchten Versarten handeln.

Auf Klopstock, der ein feines Ohr für rhythmische Wirkungen besass und nur durch die Theorie in Irrthümer verstrickt wurde, folgt Ramler, der seine antiken Strophen nicht nach dem Gehör, sondern nach Prinzipien gezimmert hat, die im Ganzen mit den Klopstockischen übereinstimmen. Wie Klopstock, so hat auch er nur die lyrischen Strophenformen des Horaz, nicht die der Griechen, nachgeahmt. Goethe und Schiller haben sich dagegen aus Horaz wenig gemacht, und Goethe hat seine hohen Oden nicht in den antiken Strophen, sondern in den freien Rhythmen Klopstocks gedichtet. Nicht blos der häufige Widerspruch zwischen der Wortbetonung und der Versbetonung hat ihn geschreckt, sondern noch mehr Klopstocks freies Schalten mit der Wortstellung; in seinen Oden muss man sich die zusammengehörigen Satzglieder erst mühsam zusammensuchen, wie bei Horaz. So hat Goethe nur die Hymne, die den Mahomet beginnen sollte, 1774 im antiken Metrum gedichtet, und erst später, durch W. von Humboldt und die Romantiker bestimmt, in der Pandora und Helena kunstvollere antike Verse und Strophen verwendet. Schiller hat zwar in seiner frühesten Zeit als Sklave Klopstocks auch häufig in dessen Strophenformen gedichtet, ihnen aber wie seine schwäbischen Vorgänger selten den Schmuck des volksthümlichen Reimes entzogen. In späterer Zeit hat er sie ganz aufgegeben und nur einmal, einer Aufforderung W. von Humboldts folgend, den Abend in einer lyrischen Strophenform gedichtet, die der Antike angehört. Auch die romantischen Dichter der älteren Gruppe haben die strophischen Verse der Alten nur selten in Originaldichtungen verwendet; selbst als Uebersetzer der griechischen Elegiker und Idyllendichter hat W. Schlegel nur das Distichon auszubilden Gelegenheit gehabt. Erst als man sich in den Uebersetzungen der griechischen Tragiker und Komiker im Versmass der Originale versuchte, waren die Nachbildungen der schwierigsten Strophenformen der Alten an der Tagesordnung. Die deutsche Verskunst hat, wenn auch ab und zu ein Vers oder eine Strophe gelungen ist, im Allgemeinen davon keinen andern Nutzen gehabt als den, der mit jeder künstlichen Uebung verbunden ist; und auch dieser

Nutzen wurde durch die prinzipiellen Irrthümer bedenklich geschmälert. In den minder künstlichen lyrischen Strophenformen hatte inzwischen Hölderlin Sinn und Rhythmus zu versöhnen gewusst und sich mehr dem Gehör als metrischen Künsteleien zur Führung anvertraut. Der eigentliche Virtuos auf diesem Gebiet ist aber Platen, über dessen Verskunst ein allgemeines Urtheil so wenig wie über die Klopstocks zu fällen ist. Wo er die antiken Schemen oder seine eigenen noch künstlicheren bloss nach dem Gehör (und er besass ein sehr feines Gehör) nachgebildet hat, da ist ihm manches grossartig gelungen: wo er bloss dem Versschema nach seinen künstlichen Prinzipien gerecht zu werden sucht, da ist ihm ebenso viel misslungen. Sein Nachfolger Minckwitz dagegen hat sich gewöhnt, Platen überhaupt als Muster zu betrachten, er macht seine Verse nach Platenischen Prinzipien, ohne das Ohr zu befragen. Neuerdings ist Gottschall für die gereimten metrischen Masse eingetreten und hat in Kalbeck einen Jünger gefunden, der nicht bloss ein feines Gehör, sondern auch eine gediegene musikalische Bildung besitzt. Die Frage, wieweit es möglich ist, die lyrischen Strophenformen der Alten im Deutschen nachzubilden, kann erst dann endgültig entschieden werden, wenn man erstens über den rhythmischen Charakter der antiken Versmasse im klaren ist, d. h. wenn man den Versaccent nicht übersieht; und wenn man zweitens in der deutschen Metrik die Verwechslung des Accentes mit der Quantität vermeidet und dem Satzaccent mehr Aufmerksamkeit schenkt als bisher geschehen ist.

### DIE SAPPHISCHE STROPHE.

Das Schema der sapphischen Strophe besteht aus drei sapphischen und einem adonischen Vers:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑.

Für die deutsche Metrik kommt weniger das griechische Ur-

bild als die lateinische Nachahmung durch Horaz in Betracht, der die Sapphische Strophe zu seinen Lieblingsmassen zählt:

*Integer vitae scelerisque purus*
*non eget Mauris iaculis neque arcu,*
*nec venenatis gravida sagittis,*
*Fusce, pharetra.*

Der sapphische Vers besteht also aus fünf gleichen Takten, von denen nur der mittlere dreisilbig ist, während die übrigen zweisilbig sind; Taktgleichheit ist daher anzustreben und der dactylische Versfuss gestattet nur die leichtesten Senkungen. Dass der ursprüngliche griechische Vers nur im zweiten und im fünften Fusse lange Senkungen zulässt, weist darauf hin, dass man es mit trochäischen Dipodien zu thun hat und dass dem Ictus in der ersten und vierten Hebung des ganzen Verses durch eine Länge in Senkung keine Schwierigkeit bereitet werden durfte. Horaz gestattet sich im zweiten und fünften Fuss nur lange Senkungen und er hält auch die Cäsur nach der fünften Silbe genau ein. Da mit dem zweiten Fuss der Dipodie auch der Rhythmus seinen Abschluss findet, braucht die Integrität des Verses bei den Alten nicht durch einen Sinnesabschnitt gewahrt zu werden, ja der musikalische Vortrag vermochte die Wiederkehr des gleichen Rhythmus selbst bei der ganzen Strophe ohne Sinnesabschnitt fühlbar zu machen; darum greift der Satz in den horazischen Oden oft von einer Zeile in die andere, oder von einer Strophe in die andere hinüber. Im Deutschen, wo wir vor und hinter dem Daktylus keine Dipodien, sondern zwei trochäische Takte haben, und wo der musikalische Vortrag wegfällt, kann die Integrität des Verses nur durch eine schwächere oder stärkere Pause, also durch einen Sinnesabschnitt gewahrt werden, wenn man nicht nach Gottschalls Rath zu dem Reim greifen will. Der Strophenschluss ist dagegen auch im Deutschen durch den adonischen Vers genügend markiert.

Im Mittelalter lebt die sapphische Strophe in den lateinischen Hymnen fort, die seit Gregor dem Grossen gern in ihr gedichtet wurden. Auch von dem Langobarden Paulus Diakonus ist eine erhalten, die schon ab und zu den Reim

zeigt. Wie später die Humanisten haben auch die christlichen Hymnendichter das Vorbild des Horaz vor Augen, dessen strengen Anforderungen in Bezug auf die Quantität sie gewissenhaft zu entsprechen suchen.

Im XII. Jahrhundert aber begann man lateinische Strophen zu bilden, die mit der Sapphischen Strophe nur mehr den Namen gemein hatten. Man hatte sich gewöhnt lateinische Texte von der Form der sapphischen Strophe nicht nach dem Versaccent sondern nach dem Wortaccent zu lesen und zu singen. Die sapphischen Verse

*integér vitaé scelerísque púrus,*
*nón egét Mauris iaculís neque árcu,*

lauteten jetzt unter Schonung des Wortaccentes also:

*integer vitae scélerísque púrus,*
*non éget Maúris iáculis neque árcu.*

Sie hatten also, rhythmisch betrachtet, mit den sapphischen Versen gar nichts mehr gemein als die Silbenzahl. Der Rhythmus konnte trochäisch oder jambisch sein: aber bei fehlendem Auftakt musste die erste Senkung zweisilbig, und umgekehrt bei stehendem Auftakt durfte sie nur einsilbig sein, so dass die Silbenzahl keine Aenderung erfuhr. Man hat es also mit einem elfsilbigen Vers zu thun wie beim italienischen Endekasillabo, der auch sowohl jambischen als trochäischen Rhythmus annehmen kann; oder mit einem klingend ausgehenden fünffüssigen Jambus, der ja auch versetzte Betonung im ersten Fuss gestattet und dann trochäischen Rhythmus annimmt. Wurden dann noch die Zeilen der Strophe durch den Reim verbunden, so war auch der äusserlichste Hinweis auf das Vorbild, die antike Strophenform, verwischt, an die gewiss Niemand mehr dachte, als man die Hymnenstrophen auch in die deutsche Dichtung einführte.

Das ist zuerst in Uebersetzungen der lateinischen Hymnen geschehen, die schon im XV. Jahrhundert bei dem Mönch von Salzburg vorkommen; aus dem Jahr 1500 ist als älteste Originaldichtung ein Lobgesang auf die heilige Maria Magdalena erhalten. Auch hier hat man es also in den sapphischen Versen mit elfsilbigen, in den adonischen Versen mit

fünfsilbigen Versen zu thun, die sowohl steigenden als fallenden Rhythmus haben können, indem entweder Auftakt oder zweisilbige Senkung im ersten Fuss anzunehmen ist. Im sapphischen Vers ist also entweder die 1. 4. 6. 8. 10. oder die 2. 4. 6. 8. 10. Silbe betont; im adonischen Vers die 1. und 4. oder die 2. und 4. Silbe. Auch hier sind ferner die Versschlüsse gereimt und sehr oft zerfällt die Strophe durch Cäsurreime und Schlussreime in sieben Kolen. Die häufigsten Reimstellungen sind bei vierzeiligen Strophen *aaaa, aabb, abab,* oder der adonische Vers wird als Korn erst in der nächsten Strophe gebunden *aaab;* bei siebenzeiliger Strophe *aabbccd, aabccdd, aabbccc, ababccc, abcbddc.* In dieser Form, die mit der antiken Strophe nur mehr den Namen und die Silbenzahl gemeint hat, finden wir sie im Kirchenlied des XVI. Jahrhunderts und im Drama, z. B. in den Fünferlei Betrachtnussen von Kolross 1532:

*Gott grüess üch schöne — hie in einer gmeine*
*uff diesem pläne — álle gróss und kleine,*
*hérren und gséllen — lósen wás wir wéllen*
*eúch hie erzéllen;*

siebenzeilig ungefähr gleichzeitig bei Sixt Birk, der die Chorgesänge in seinem Beel (1539) ausdrücklich mit „wie ein Saphicum zu singen“ bezeichnet. Im Kirchenlied des XVII. und XVIII. Jahrhunderts lebt die Strophe in derselben Gestalt bis auf Gellert und J. A. Cramer fort, nur dass man in der Zeit Opitzens den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, also den jambischen Rhythmus (Accent auf der 2. 4. 6. 8. 10. Silbe) im sapphischen Vers bevorzugt, während der adonische Vers noch immer freien Rhythmus behält. Bei Joh. Hermann, bei Paul Gerhardt, bei Gryphius wird die Strophe sehr gern angewendet, in einem der berühmtesten Lieder Gerhardts finden wir Innenreim und den adonischen Vers als Refrain verwendet:

*lobet den herren alle, die ihn ehren,*
*lasst uns mit freuden seinem namen singen,*
*und preis und dank zu seinem altar bringen,*
*lobet den herren.*

In Hallers Tugend (1729) wirft der sapphische Vers den

Auftakt ab und besteht nun zehnsilbig aus fünf Trochäen: der adonische behält den fallenden Rhythmus (– ⏑ ⏑ | – ⏑): jetzt ist also der fallende Rhythmus in allen Verszeilen hergestellt, aber die Silbenzahl, der im sapphischen Vers fehlende Daktylus und der Reim *(aabb)* unterscheiden auch diese Strophe von der antiken. Haller warnt selber vor der Nachahmung seines Versmasses, „da es die Gedanken so sehr einschränke und überhaupt die vielen einsilbigen Wörter die deutsche Sprache zu den Jamben bequemer mache". Auch Pyra und Lange sind der antiken Strophe nur äusserlich näher gekommen, indem sie auf Empfehlung der Schweizer Kritiker den Reim abwarfen. Auch ihre sapphischen Verse haben jambischen Rhythmus: es sind meistens fünffüssige, weiblich ausgehende Jamben; einmal kommen auch zehnsilbige Verse vor, die aus drei Jamben und einem Anapäst bestehen und auch klingend endigen. Noch unregelmässiger sind die vierten Zeilen der Strophe, die sich von dem adonischen Vers ganz entfernen; es kommen hier fünfsilbige, sechssilbige und siebensilbige Verse mit steigendem oder fallendem Rhythmus vor, und der Rhythmus wechselt sogar innerhalb der verschiedenen Strophen desselben Gedichtes. An die antike Strophe erinnert hier nur die reimlose Verbindung dreier gleicher Zeilen mit einer kürzeren. Die Integrität der Verse und der Strophen ist gewahrt: man findet überall einen Sinnesabschnitt.

Erst Klopstock kommt der antiken Strophe näher, aber auch bei ihm finden wir bloss eine Variation der sapphischen Strophe, indem er den Daktylus in den sapphischen Versen von Zeile zu Zeile weiter fortrückt: in der ersten Zeile ist der erste Fuss ein Daktylus, in der zweiten der zweite, in der dritten der dritte. So in der Todten Clarissa:

*blume, du stehst verpflanzet wo du blühest,*
*wert in dieser beschattung nicht zu wachsen,*
*wert schnell weyzublühen, der blumen Edens*
*bessre gespielin!*

Oefter als von ihm selbst ist diese Variation der Sapphischen Strophe von seinen Jüngern, den Göttinger Dichtern, angewendet worden. Namentlich die Stolberge gefallen sich in ihr. Bei Fritz Stolberg findet man auch eine Ode, in welcher

der Daktylus im ersten Fusse feststeht; bei Matthisson eine andere, wo er im zweiten Fuss feststeht. Hölderlin dagegen hat sie nur einmal angewendet; er lässt, mit Ueberspringung des dritten, den Daktylus im ersten, zweiten und vierten Fuss auftreten. Auch Platen lässt in seinen ersten sapphischen Oden den dreisilbigen Versfuss wechseln, und noch Lenau kennt neben der Horazischen die Klopstockische Form der Sapphischen Strophe.

Erst Voss in seiner Horazübersetzung (1806) hat sich wiederum streng an das Schema des Originals gehalten; leider auch dort, wo es verlorene Mühe war, das Original nachzubilden. Er verlangt wie Horaz in der zweiten und in der letzten Senkung „lange" Silben, das heisst nach seinen Grundsätzen „bedeutsame" Silben. Sogar im Griechischen sind diese Spondeen bloss fakultativ: d. h. sie schaden hier dem dipodischen Rhythmus nicht; aber sie waren keine positive Forderung des Rhythmus, sondern sie wurden umgekehrt im ersten und im vierten Fuss verboten, weil sie dort dem Ictus die Kraft entzogen hätten. Das Schema des sapphischen Verses lautet im Griechischen so:

$$\overset{\prime\prime}{-}\smile\overset{\prime}{-}\overset{\smile}{-} \mid \overset{\prime\prime}{-}\smile\smile \mid \overset{\prime\prime}{-}\smile\overset{\prime}{-}\overset{\smile}{-}.$$

Im Deutschen wären die Spondeen nur dann im ersten und im vierten Fusse zu verbieten, und im zweiten und im fünften zu gestatten, wenn man es auf Dipodien vor und hinter dem Dactylus abgesehen hätte. Sonst sind Trochäen hier ebenso gut am Platze wie Spondeen; und eine rhythmische Wirkung ist von den letzteren in keinem Fall zu erwarten. Die Cäsur nach der fünften Silbe dem Horaz nachzubilden, hat aber selbst Voss aufgeben müssen; denn sie bereitet, wie Brocks nachgewiesen hat, unübersteigliche Schwierigkeiten. Sie fordert, wenn man auf der langen Senkung im zweiten Fuss besteht, meistens einen vorhergehenden molossischen Wortfuss von der Form $\overset{\prime}{-}-\overset{\grave{}}{-}$, und immer einen folgenden pyrrhichischen oder anapästischen Wortfuss. Die Anapäste sind aber im Deutschen gezählt, und nach einer stärkeren Cäsur stellt sich auch bei den aus zweisilbigen Wörtern gebildeten Pyrrhichien leicht Nebenaccent ein. Man liest nicht *mích zu weít verlór ohne wéhr und wáffen,* sondern man liest, nach

der stärkeren Pause: *mich zu weit verlor, | ohne wehe und waffen* (dagegen ist *als ich sorglos sang meines herzens liebe* der natürlichen Betonung ganz entsprechend). Platen, der anfangs in Klopstocks Spuren wandelte, ist später dem rigorosen Voss gefolgt und hat selbst an Wörtern mit voller und entschieden langer Ableitungssilbe (wie *freundschaft*) im zweiten und im fünften Fuss Anstoss genommen. Die Folge war, dass seine Strophen von Betonungen wie *einfriert, darbeut, zuwachsen* wimmeln, wo der Hauptaccent durch Tonhöhe ersetzt werden muss; und dass er, um Längen zu gewinnen, zur Bildung neuer Composita schreiten musste, die dann als epitheta ornantia verwendet wurden und auch den Stil bombastisch machten. Noch schlimmer ist es, wenn er die Längen im zweiten und im letzten Fuss aus einsilbigen Wörtern bestreitet, die für ihn eben nur Längen sind, und dann mit dem Satzaccent in Widerspruch geräth. In dem Vers *durfte sehn! nie leuchtet ein wiedersehn uns* mag man den Accent auf *nie* noch durch Tonhöhe herausbringen, aber das *uns* ist ohne Zweifel stärker betont als das nebentonige *sehn*. Geibel, Hamerling, Kopisch u. A. haben mit gutem Grund die Trochäen wieder zugelassen, und sind Voss und Platen nicht in der strengen Architektonik der Sapphischen Strophe gefolgt. Sie haben auch mit richtigem Gefühl die Integrität des Verses und der Strophe im Ganzen besser erfasst als Voss und Platen, die auch hierin dem Vorbild des Horaz folgen. Gottschall hat den Versschluss ausserdem durch den Reim markirt.

### DIE ALKÄISCHE STROPHE.

Die alkäische Strophe ist uns, wie die sapphische, durch Horaz vermittelt worden. Bei ihm lautet das Schema:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ×
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

*Aequam memento rebus in arduis*
*servare mentem: (non secus in bonis*
*ab insolenti temperatam*
*laetitia!) moriture Delli!*

Die Strophe besteht aus vier sog. alkäischen Versen: aus zwei elfsilbigen, einem neunsilbigen und einem zehnsilbigen. Der elfsilbige Vers unterscheidet sich von dem sapphischen nur durch den Auftakt und die fehlende letzte Senkung, die aber bei dem freien Gebrauch des Enjambement durch den Auftakt des folgenden Verses ausgefüllt wird; darum kann auch die letzte Hebung eine Kürze sein. Auch im alkäischen Vers haben wir Dipodien vor und hinter dem Daktylus anzunehmen; daher sind auch hier in der ersten und in der vierten Senkung keine Längen möglich. Bei Hölderlin kann man die Neigung zu Dipodien deutlich erkennen; Platen aber hat auch hier nur gethan, was das Schema verlangt. Durch den Abschluss des dipodischen Rhythmus wird das Versende rhythmisch markiert, und es ist daher auch hier das freieste Enjambement möglich; auch die deutschen Dichter gestatten es sich, obwohl sie den dipodischen Rhythmus höchstens aus dichterischem Instinct, nicht mit Bewusstsein und niemals regelmässig nachbilden. Hölderlin lässt den Versschluss sogar mitten in ein Wort fallen (*heilig- || duldender*). Die Cäsur nach der fünften Silbe, die bei Horaz Gesetz ist, wird im Deutschen wenigstens bei Hölderlin und Platen eher gemieden als nachgebildet; Voss in seiner Horazübersetzung trachtet auch hier dem Original gerecht zu werden, was ihm auch leichter gelingen konnte, als die Cäsur im sapphischen Verse. Die eigentliche Schwierigkeit aber bildet die letzte Hebung des elfsilbigen alkäischen Verses: das Schema lässt Kürze und Länge abwechseln und das Gefühl für den dipodischen Rhythmus leitet dazu an, einen schwächeren Accent zu setzen; ist diese betonte Kürze aber eine schwache nebentonige, dann tritt sie, namentlich bei stärkerer Cäsur nach der fünften Silbe, ganz zurück und man erhält einen daktylischen Schluss. Anstatt

$$\breve{} \mid \bar{} \breve{} \bar{} \breve{} \mid \bar{} \breve{} \breve{} \mid \bar{} \breve{} \bar{}$$

hat man dann

$$\breve{} \mid \bar{} \breve{} \bar{} \breve{} \| \bar{} \breve{} \breve{} \mid \bar{} \breve{} \breve{}$$

Der neunsilbige alkäische Vers unterscheidet sich von dem elfsilbigen durch den fehlenden daktylischen Versfuss in der

Mitte und durch die letzte Senkung, die hier (durch eine Kürze oder durch eine Länge) ausgefüllt sein muss, weil der letzte Vers ohne Auftakt beginnt. Dieser, der zehnsilbige alkäische Vers, besteht aus den verdoppelten Elementen des adonischen Verses, aus zwei Daktylen und aus zwei Trochäen.

Die alkäische Strophe hat im deutschen keine so lange Vorgeschichte wie die sapphische, mit deren Entwickelung die ihrige seit Klopstock eng verknüpft ist. Schon Klopstock hat sie weit öfter als die sapphische Strophe angewendet. In der ersten Gestalt seiner Wingolfode trifft er noch nicht immer den eigentlichen Charakter des alkäischen Verses: an Stelle der letzten Dipodie finden wir einen Daktylus und wenn nun auch im ersten Fuss durch Missachtung des Satzaccentes fallender Rhythmus sich einstellt (das ist bei Klopstock in den drei Versen mit Auftakt anfangs häufig genug der Fall), dann hat man einen Vers, der aus drei Daktylen und einem Trochäus besteht, mit dem alkäischen aber nichts zu thun hat:

*willst du zu strophen wérden, o lied, oder*

In der späteren Umarbeitung hat Klopstock, wie man aus Hamels Gegenüberstellung leicht ersehen kann, namentlich die letzten Hebungen stärker zu machen gesucht, leider aber die Integrität des Verses, durch die antiken Muster bestimmt, geflissentlich missachtet. Die Entwicklung der alkäischen Strophe nach Klopstock läuft mit der der sapphischen vollkommen parallel und knüpft sich an dieselben Namen. Auch hier vertraut Hölderlin, der die alkäische Strophe am häufigsten angewendet hat, mehr auf sein Ohr, als auf das Schema; seine Ode an die Parzen beginnt mit der Strophe:

*nur Einen sommer gönnt, ihr gewaltigen!*
*und Einen herbst zu reinem gesange mir,*
*dass williger mein herz, vom süssen*
*spiele gesättiget, dann mir sterbe!*

Auch hier bemüht sich dann Voss als Horazübersetzer dem Versmass des Originals nach seinen Grundsätzen völlig gerecht zu werden und Platen folgt ihm in dem Rigorismus nach, für ihn ist wie für Voss die Länge in fünfter und in

letzter Silbe Gesetz. Die metrische Kunst der Neueren (Geibel, Hamerling, Kopisch u. A.) ist auch hier von unnöthiger Strenge zurückgekommen, ohne dem Rhythmus der Strophe zu schaden.

## DIE ASKLEPIADEISCHEN STROPHEN.

Die asklepiadeischen Strophen, soweit sie im Deutschen häufiger vorkommen, beruhen auf dem (kleineren) asklepiadeischen, dem glykonischen und dem pherekrateischen Vers.

Das Schema des (kleineren) asklepiadeischen Verses lautet:

– ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑.

Im Deutschen wird man es also, wie im Pentameter, immer mit einer Mischung von ein-, zwei- und dreisilbigen Takten zu thun haben, die genaue Einhaltung der Taktdauer fordert. Unser Schema lautet:

´ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ‖ ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ | ⏑.

Die Cäsur nach dem dritten Takt wird streng eingehalten und die Silbe so weit gedehnt, dass sie mit der schwächeren oder stärkeren Cäsurpause den Takt ausfüllt. Ebenso muss die Schlusshebung den Takt füllen: man wird also im Deutschen immer eine Länge, d. h. eine haupttonige Silbe vorziehen und eine nebentonige Kürze *(stérblichèr)* nur bei einem stärkeren Sinnesabschnitt zulassen, wo dann die kurze Silbe im Verein mit der Pause den Takt füllt. Die Abtheilung des Verses in ´ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ – ‖ ´ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ist im Deutschen unmöglich, weil der Versaccent des zweiten und des dritten Taktes nicht stark genug ist, einen durch zwei Silben von ihm getrennten, das eine Mal in Pause, das andre Mal gar vor einer unbetonten Silbe stehenden schwächeren Accent zu tragen; dieser kommt an Stärke dem Versaccent fast gleich und es entstehen aus dem einen nothwendig zwei Takte.

Der glykonische Vers hat das folgende Schema:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑.

Auch hier hat man es im Deutschen mit einem viertaktigen Vers zu thun: ´ – | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ | ⏑, von dem dasselbe gilt wie von dem asklepiadischen.

Der pherekrateische lautet:

Im Deutschen ergiebt sich daraus ' | ' | ' .

Von den zahlreichen asklepiadeischen Strophen der Alten kommen bei uns häufiger nur die beiden folgenden vor:

Die eine besteht aus drei asklepiadeischen Versen und einem glykonischen. Am Ende eines jeden Verses und am Anfang des folgenden treffen also zwei Hebungen zusammen, die durch die Senkungspause getrennt sind; Enjambement ist also unzulässig und führt zur Unterdrückung der letzten Hebung des ersten Verses, wenn der Accent der ersten Hebung des folgenden der stärkere ist. Klopstock hat diese Strophenform in seiner berühmten Ode auf Friedrich den Fünften angewendet:

*welchen könig der gott über die könige*
*mit einweihendem blick, als er geboren ward,*
*sah vom hohen olymp, dieser wird menschenfreund*
*sein und vater des vaterlands.*

Man hat an den beiden letzten Zeilen ein abschreckendes Beispiel des Enjambements: in *ménschenfreund sein* ist *freund* unbetont und man kann den Rhythmus nur auf Kosten des Sinnes zur Geltung bringen, indem man nach *freund* eine Pause erzwingt.

Die andere asklepiadeische Strophe besteht aus zwei asklepiadeischen, einem pherekrateischen und einem glykonischen Vers. Hier treffen nur zwischen dem ersten und zweiten, und zwischen dem zweiten und dritten Vers zwei Hebungen zusammen, die durch eine Senkungspause getrennt sind. Da aber der dritte Vers von dem vierten nicht durch den Rhythmus, sondern nur durch die Taktzahl unterschieden, also der Verschluss nicht rhythmisch gekennzeichnet ist, wird auch hier ein Sinnesabschnitt verlangt. Klopstock hat in diesem Versmass seine Ode an den Zürchersee gedichtet:

*schön ist, mutter natur, deiner erfindung pracht*
*auf die fluren gestreut, schöner ein froh gesicht,*
*das den grossen gedanken*
*deiner schöpfung noch einmal denkt,*

Der eigentliche Meister aber ist Hölderlin, der diese Strophe zu seinen Lieblingsstrophen zählt und ihrem musikalischen Charakter am meisten gerecht wird:

*hör' ich ferne nur her, wenn ich für mich geklagt,*
*saitenspiel und gesang, schweigt mir das herz doch gleich;*
*bald auch bin ich verwandelt,*
*blinkst du, purpurner wein, mich an.*

Voss und Platen haben auch hier durch genaueren Anschluss an das antike Schema illusorischen rhythmischen Vorzügen die metrische Vollendung geopfert.

Auch von diesen beiden Strophen ist die erste schon im sechzehnten Jahrhundert lateinischen Hymnen nach accentuierenden Prinzipien nachgebildet worden. Ein lateinischer Hymnus aus dem 8. Jahrhundert wurde, anstatt mit dem Versaccent, mit dem Wortaccent gelesen:

*sanctórum méritis inclíta gaúdia*
*pangámus sócii gestáque fórtia*
*nam gliscit ánimus promere cántibus*
*victórum génus óptimum;*

und der Ulmer Chorherr Martin Myllius kam so in seiner Passio Christi 1517 sicher ganz unbewusst darauf, eine Strophe aus drei Alexandrinern und einem vierfüssigen Jambus zu bilden, die zwar ihrer Entstehung nach auf die asklepiadeische zurückführt, aber rhythmisch von ihr ganz verschieden ist:

*er sprach: mein seel betrübt das bitter sterben mein,*
*das dann von ewer lieb nahet und kumpt darein.*
*sitzt hie bei diessem biet Gethsemani gemein.*
*ich gang zu betten also bald.*

## DIE ARCHILOCHISCHE STROPHE.

Von den verschiedenen antiken Silbenmassen, die diesen Namen führen, kommt im Deutschen fast nur das vor, welches aus einem Hexameter und dem sog. kleineren archilochischen Vers besteht; dieser Vers entspricht genau der zweiten Hälfte des Pentameters:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓.

Klopstock hat in diesem Versmass seine Oden an Giseke und an Ebert gesungen:

*Ebert, mich schaucht ein trüber gedanke vom blinkenden weine*
*tief in die melancholey.*

## ROMANISCHE STROPHENFORMEN.

Die Einführung der romanischen Silbenmasse beginnt in der neueren deutschen Dichtung mit dem Ende des XVI. Jahrhunderts, wo man im Anschluss an die musikalischen Compositionen bei der Uebersetzung romanischer Texte auch die fremden Strophenformen der Canzonetten, Villanellen, Motetten, Madrigale, Goliarden u. s. w. nachahmte. In den Uebersetzungen der calvinistischen Psalmen von Béza und Marot dringen dann die Alexandriner in Deutschland durch. Im XVII. Jahrhundert sind die romanischen Masse die herrschenden und auch die künstlichsten Reimspielereien werden von den Nürnberger Dichtern nachgeahmt. Im XVIII. Jahrhundert werden die romanischen Masse von den antiken abgelöst. Die Klassiker beobachten den einen gegenüber dieselbe Zurückhaltung wie gegenüber den andern: sie haben nur die einfachsten und am wenigsten künstlichen Strophenformen der Romanen nachgeahmt, nämlich die Stanze und seltener das Sonett. Erst die Romantiker suchten dann mit einer gewandteren und gelenkeren Sprache allen romanischen Formen gerecht zu werden. Die neueste Dichtung hat auch hier gesichtet, die Künsteleien und Spielereien fallen gelassen, aber eine Reihe von rhythmischen Bildungen als wirkliche Bereicherung unserer Verskunst dauernd festgehalten.

Man hat neuerdings wieder von der Nachahmung der romanischen Formen abgerathen, weil sie unter unsern Händen einen strengen rhythmischen Gang annähmen und als reine Jamben und Trochäen ermüdend einförmig würden. Dagegen sei im romanischen Vers, bei dem allein die Silbenzahl, nicht aber der Rhythmus bestimmt ist, eine fortwährende Abwechslung möglich, der Vers durchlaufe alle Spielarten und wirke ebenso erfrischend wie im Deutschen ermüdend.

Der Rhythmus des romanischen Verses sei allerdings unvollkommener als der des Deutschen; da aber in den melodischen Sprachen nur selten zwei, niemals drei Accente zusammentreffen, so würden härtere Stockungen im Rhythmus durch die Natur der Sprache unmöglich. Es ist nun aber ein eben so alter als leicht zu erkennender Irrthum, dass uns die Freiheit des romanischen Verses versagt sei, dass wir an streng jambischen oder trochäischen Rhythmus gebunden seien; man liest einen Vers wie den Goethischen *kénnst du mich nicht? sprách sie mit éinem múnde,* der rhythmisch und metrisch völlig untadelhaft ist, zuerst mit einem ihm aufgezwungenen und ganz unmöglichen jambischen Accent: *kennst dú mich nicht, sprach sie mit éinem múnde,* und nachdem man ihn so entstellt hat, findet man hinterher, dass uns die Freiheit des romanischen Verses versagt sei, durch welche umgekehrt der Goethische Vers erst möglich wird. Wir haben oben oft genug gesehen, wie der regelmässige jambische oder trochäische Rhythmus nur durch gewohnheitsmässiges Scandieren erzeugt wird, wie sich schon im XVI. Jahrhundert sogar in der Lyrik sog. silbenzählende Verse zeigen, und selbst in den Tagen Opitzens wird durch die Missachtung des Satzaccentes und der für die einsilbigen Wörter geltenden Betonungsgesetze das Schema oft nur vermeintlich eingehalten. Je mehr in unserer neueren Dichtung der Sinn über dem Rhythmus steht, um so mehr wird man sich der Freiheit des romanischen Verses bewusst oder noch lieber unbewusst nähern, und man darf von hier aus auch einen Blick in die Zukunft werfen. Denn das Zurücktreten des Verses in der modernen Dichtung deutet an, dass wir bei dem Punkte angelangt sind, wo man alles Gewicht auf den Sinn legt und gegen die Form nicht nur gleichgültig ist, sondern sie als eine Fessel und eine Störung empfindet. Diese Empfindung aber hat ihren letzten Grund wiederum darin, dass uns unsere Verse nicht natürlich, nicht ungezwungen genug sind. Und das führt wieder zurück auf die Verletzung des Accentes, besonders des Satzaccentes, in unseren Versen. Ob mit Recht oder Unrecht, so ist es heute einmal, dass wir nämlich von dem Sinn kein Jota der Form

opfern wollen. Wir werden uns aber gegen die Wirkung des Rhythmus nicht unempfindlich zeigen, wenn er sich vollkommen natürlich, ohne Zwang und ohne Verletzung unseres Sprachgefühls aus dem gesprochenen Text ergibt. Und darum nähert sich unsere Verskunst immer mehr dem Prinzip des romanischen Verses; d. h. wo wir nicht wie bei den sog. Knittelversen vollkommene Uebereinstimmung von Text und Rhythmus erreichen können, ziehen wir einen Vers von unvollkommenerem Rhythmus, der die natürliche Betonung wahrt, einem andern von vollkommnerem und regelmässigerem Rhythmus vor, der die natürliche Betonung verletzt. *Kénnst du mich nicht? sprách sie mit éinem múnde* erscheint uns als ein wohlklingender, das rhythmisch regelmässigere *kennst dú mich nicht, sprach sie mit éinem múnde* als ein unerträglicher Vers. Wir können unseren fünffüssigen Jambus bei klingendem Ausgang gerade so gut wie die Italiener ihren Endekasillabo als einen elfsilbigen Vers mit fünf auch in der Prosa betonten Silben bezeichnen, in dem nie mehr als zwei Accente zusammentreffen dürfen und der fünfte Accent auf der zehnten Silbe stehen muss.

## ITALIENISCHE STROPHENFORMEN.

Ueber die Entstehung und die Herkunft der italienischen Masse bestehen widerstreitende Ansichten. Ancona hat die Ballata, die Stanze und das Sonett aus Formen der alten Volkspoesie abzuleiten gesucht. Schuchardt nimmt für die Ballata, die Canzone und das Sonett gemeinschaftlichen Ursprung an, und er führt die übrigen Gattungen auf die beiden Urmetren der volksthümlichen Liebesdichtung zurück: die Stanze auf das vierzeilige Rispetto, die Terzine und das Madrigal auf das dreizeilige Ritornell.

### DIE STANZE ODER OTTAVA RIMA.

Die Stanze oder Ottava rima besteht im Italienischen aus acht Endekasillaben, also aus klingenden Versen; die Reimstellung ist *abababcc,* die ganze Strophe besteht also aus vier Perioden.

Schuchardt leitet die Stanze aus der vierzeiligen Strophe des volksthümlichen Liedes, des Rispetts, ab; Casini sucht sie aus der Canzonenstrophe zu erklären. In der italienischen Dichtung hat ihr Boccaccio zuerst Glanz verliehen; Poliziano, Bojardo, Tasso, Marini, Tassoni u. a. sind ihm gefolgt.

Die deutschen Stanzen unterscheiden sich von den italienischen in folgenden Punkten:

1) Die Verse streben nach strengerem jambischen Rhythmus hin; während der Rhythmus der italienischen Endekasillaben frei ist und zwar auch die Neigung zum jambischen Rhythmus verräth, aber doch im schwächeren Grade als der deutsche. Die italienischen Stanzenverse verhalten sich also zu den deutschen, wie die französischen Alexandriner zu ihren deutschen Nachbildungen; die romanischen Verse sind mannichfaltiger, die deutschen einförmiger.

2) Da die klingenden Reime im Deutschen meistens ein abgeschwächtes *-e* in der Senkung zeigen und den romanischen in der Wirkung weit nachstehen, so hat man im Deutschen den Wechsel männlicher und weiblicher Reime immer zugelassen und sogar gesetzmässig geregelt. Gries z. B. betrachtet den regelmässigen Wechsel klingender und stumpfer Verse als Gesetz; Uhland dagegen empfiehlt ihn nur für kleinere Gedichte, nicht für grössere Epen, weil man hier Mannigfaltigkeit wünsche und das Gesetz auf die Dauer zur Fessel werde. Lieber wünscht er den buntesten Wechsel in den Reimvokalen: derselbe Reim, der sich in mehreren Strophen wiederhole, erzeuge den Schein des Mangels in einer Reimweise, die auf die Fülle berechnet sei.

3) Auch die Anzahl und die Stellung der Reime erleidet im Deutschen Modifikationen. Oft wird die Strophe durch die Reime in zwei Hälften getheilt, so dass die vier ersten und die vier letzten Verse ihre eigenen Reime haben. Auch im Italienischen unterscheidet sich die **Siciliane** von der eigentlichen Stanze bloss durch die Anzahl der Reime und ihre Stellung *abab abab;* Rückert hat die Siciliane (zum ersten Mal im Taschenbuch für geselliges Vergnügen 1820) nachgebildet, mitunter auch mit stumpfen *b*-Reimen.

Eine andere Variation der Stanze ist die **Nona rima** der

Italiener: eine ottava rima mit einem neunten Vers, der auf den zweiten reimt: *abababccb*. Etwas ähnliches ist die englische **Spenserstanze**, die nach Schipper nicht auf die ottava rima zurückgeht, sondern der altfranzösischen Balladenstrophe selbständig nachgebildet ist. Sie besteht aus acht fünftaktigen Versen mit der Reimstellung *ababbcbc*, an die sich eine neunte sechstaktige und auf *c* reimende Zeile anschliesst. Viele Variationen kommen in England vor, die alle durch die verlängerte Schlusszeile charakterisiert sind. Lord Byron verwendet die Spenserstanze im Ritter Harold.

Die ältesten deutschen Stanzen werden im XVII. Jahrhundert aus Alexandrinern gebildet und in den Uebersetzungen des Tasso, Ariost und später des Marini angewendet. Aber das Reimgeschlecht und die Reimstellung sind völlig frei und bei Brockes kommen im Anfang des XVIII. Jahrhunderts sogar 6, 7, 9, 10 und 11zeilige Strophen (die sechszeiligen und die elfzeiligen ungefähr je 20 mal unter 350 Strophen) vor. An Brockes schliessen sich die Stanzen von Wielands Idris an, die nicht bloss in Bezug auf die Reimzahl und die Reimstellung, sondern auch in Bezug auf die Verse Unregelmässigkeiten aufweisen. Im Idris kommen jambische Verse von 8 bis 13 Silben vor; die Anzahl und die Stellung der Reime ist so weit geregelt, dass in den ersten 6 Zeilen fast durchgängig nur zwei Reime vorkommen, die sich also dreimal wiederholen, und dass die beiden Schlusszeilen ein Reimpaar bilden. Auch den Neuen Amadis hat Wieland in Stanzen und zwar in zehnzeiligen zu schreiben begonnen, dann aber in freien Versen fortgesetzt und endlich 1794 doch wieder in Strophen abgetheilt; hier gestattet sich Wieland häufig Anapäste an Stelle der Jamben. Auch die Oberonstanze geniesst noch volle Freiheit. Auch hier kommen kürzere und längere Verse bunt gemischt vor und an Stelle des Jambus begegnet uns an allen Stellen des Verses, den ersten Fuss ausgenommen, der Anapäst, der allerdings in den späteren Gesängen immer seltener wird. Ferner aber hat Wieland hier auch die Architektonik der Strophe verletzt, indem er die dreimalige Wiederholung des Reimes in den ersten sechs Zeilen und das die

Strophe abschliessende Reimpaar fallen lässt. So hat Wieland die Freiheit des Stanzenverses glücklicher wiedergegeben als den architektonischen Bau der ganzen Strophe. Leider hat sich Schiller in seinen Uebersetzungen aus der Aeneide nur die Freiheiten Wielands zu eigen gemacht, welche die Architektonik der Strophe betreffen, innerhalb des Verses aber den jambischen Rhythmus fester eingehalten. Auch bei ihm finden wir Verse von 4 bis 6 Füssen, freien Wechsel des Reimgeschlechtes, freie Reimstellungen und neben drei Reimen in manchen Strophen auch vier. Korrekter ist Schiller in der Lyrik: wo er die Verslänge, die Reimstellung und die Reimzahl einhält und den Wechsel von stumpfen und klingenden Versen gesetzmässig regelt (in den Stanzen An den Leser sind 2. 4. 6 stumpf; in der Begegnung gehen weniger glücklich die stumpfen Verse voraus: 1. 3. 5. 7. 8). Schiller hat die Stanze mit grosser Wirkung zu Theaterreden, zu Prologen und Epilogen, und später nach Tiecks Vorgang auch im Drama verwendet.

An Wieland schliessen sich auch die Stanzen von Werthes an, der im Teutschen Merkur von 1773 aus Ariost übersetzt hat. Auch er gestattet sich neben fünffüssigen vier- und sechsfüssige Verse, aber im elfsilbigen Vers finden wir bei ihm schon die Vorliebe für die Cäsur nach der vierten Silbe; stumpfe und klingende Verse wechseln frei mit einander ab. Die entschiedenste Annäherung an die Form der italienischen Ottava rima finden wir in den Stanzen, die Heinse seiner Laidion (1774) angehängt hat. Hier überwiegen die klingenden Reime (fünf in jeder Strophe, *a* und *c*) und die Reimstellung ist fest geregelt. In drei Viertel seiner Verse, besonders wo nach der Vorrede „lyrische Begeisterung herrscht", ist die Cäsur fest nach der vierten Silbe; auch im italienischen Endekasillabo ist die Cäsur nach der vierten Silbe häufiger als nach der sechsten Silbe, im französischen Elfsilbler steht sie immer nach der vierten Silbe wie bei Heinse. Durch Heinse ist Goethe entscheidend bestimmt worden, er soll diese Stanzen von Heinse vortrefflich zu deklamieren verstanden haben und er urtheilte über sie begeistert: so etwas habe er für unmöglich gehalten, aber der Teufel mache fünfzig

solcher Stanzen nach! Auch Wieland und Klopstock waren in der Beurtheilung von Heinses Kunst einig. Goethe hält also die Architektonik der Heinsischen Stanzen fest und auch seine Stanzenverse lieben die Cäsur nach der vierten Silbe, die ihnen einen lyrischen Charakter verleiht. Die Reimstellung *abababerc*, wobei *a* und *c* klingend, *b* aber stumpf sind, wird nach Goethe und Heinse Regel. In Goethes Geheimnissen mit der Zueignung finden wir, nach manchen tastenden Versuchen, die reife Stanzenform:

*der morgen kam; es scheuchten seine tritte*
*den leisen schlaf, der mich gelind umfing,*
*dass ich, erwacht, aus meiner stillen hütte*
*den berg hinauf mit frischer seele ging,*
*ich freute mich bei einem jeden schritte*
*der neuen blume, die voll tropfen hing;*
*der junge tag erhob sich mit entzücken,*
*und alles war erquickt, mich zu erquicken.*

Die Stanzenwuth, welche die älteren Romantiker des Jenenser Kreises um die Wende der Jahrhunderte (1799 1800) befiel, ging dahin, das italienische Muster auch noch in dem letzten Punkt, nämlich in Bezug auf das Reimgeschlecht, nachzubilden: W. Schlegel, Gries, Fouquè, Rückert, Platen suchten die männlichen Reime ganz abzuschaffen; sie sind aber mit ihren rigorosen Anforderungen, denen sie selber mehr oder weniger glücklich entsprachen, nicht durchgedrungen. Die neuere Dichtung ist in der Lyrik wie im Epos (Ernst Schulzes Bezauberte Rose, H. Linggs Völkerwanderung) zu der Goethischen Form wieder zurückgekehrt.

### DAS RITORNELL.

Das italienische Ritornell besteht aus drei Zeilen, von denen die beiden letzten Elfsilbler sind; die erste Zeile ist entweder ein Halbvers oder ein kürzerer Vers von anderem Rhythmus. Meistens reimen die äusseren Zeilen (1 und 3) auf einander; die mittlere (2) steht entweder ganz für sich allein oder sie ist mit den übrigen nur durch Assonanz oder durch Consonanz (die gleichen Consonanten) verbunden. Oefter

aber verbindet schon die äusseren Zeilen blosse Assonanz, dann consonirt die zweite meistens mit einer von beiden.

Die Heimath des Ritornells ist Mittelitalien. Es ist aus der Vierzeile, dem ursprünglichen Versmass des volksthümlichen Liedesliedes hervorgegangen, dem Rispett. Der vierte Vers dieses Rispetto enthielt meistens eine nebensächliche Bemerkung oder Erklärung, mitunter auch gar nur eine blosse Wiederholung des Gedankens, wie sie die Romanen (vgl. das Triolett) lieben. Er entfiel endlich ganz und es blieb nun ein reimloser Vers übrig. Von den übriggebliebenen drei Versen wurde dann auch noch der erste um einen Halbvers verkürzt, und so war das Ritornell fertig. Die erste Zeile, der Halbvers, beginnt meist mit einem Anruf, einem Ausruf oder mit einer Frage. Sie steht grammatisch selbständig für sich da und ist auch dem Sinne nach nur wenig mit den folgenden verbunden. Sie schickt mitunter eine Beobachtung oder eine Thatsache voraus, die das folgende im Bild andeuten soll; aber das Tertium comparationis ist oft eben so wenig zu finden, wie bei den Naturbildern in unseren Schnadahüpfeln, die auch zu dem eigentlichen Inhalt der Vierzeile oft in gar keiner oder in ganz loser Beziehung stehen. Wie hier und wie beim volksthümlichen Refrain, so herrscht auch im Ritornell eine Vieldeutigkeit, die an Sinnlosigkeit grenzt. Sehr beliebt sind in diesen ersten Zeilen die Blumenrufe (Blumen und Mädchen heissen beide fiori), nach denen das Ritornell geradezu auch die Blume genannt wird. Entweder wird der Name einer bestimmten Blume ausgerufen oder ganz allgemein der Name Blume mit Blatt, Aehre, Zweig u. s. w. verbunden. Die Bedeutung dieses Blumenrufes ist jetzt verwischt; er steht ganz formelhaft und liefert bloss den Reim zu dem dritten Vers.

Das Ritornell gehört also nicht der Kunstlyrik sondern der Volkslyrik an. Wie unsere Volkslieder von Mund zu Mund gehend, weitergebildet, mit Seitenstücken und Gegenstücken versehen, Contrafacturen herausfordernd, leben die einen Jahrhunderte fort, während die anderen am Tag ihrer Geburt sterben. Man redet in Italien oft in Ritornellen, die mit dem Sprichwort eben so nahe wie mit dem Liebeslied ver-

wandt sind. Namentlich über die freudvolle und leidvolle Liebe werden individuelle Erfahrungen wie allgemeine Betrachtungen gern in Form von Ritornellen zum Ausdruck gebracht und eine fertige ars armandi ist in ihnen niedergelegt.

Goethe, der die Ritornelle in Rom singen hörte, verwünschte sie wegen der einförmigen Melodie, deren Klaggeheul noch Scheffel als widerwärtige Störung im ersten Schlummer empfand. Der erste, der italienische Ritornelli gesammelt hat, war Rückert (Hundert Ritornelle von Ariccia 1817); ihm verdanken wir auch die Einführung der metrischen Form, zuerst in den Uebersetzungen italienischer Texte. Später ist ihm Paul Heyse nachgefolgt. Die von Rückert selbst gedichteten Ritornelle (die ersten in der Urania 1822) sind den italienischen nur verwandt: sie sind viel sinniger, überlegter, und voll von nordischen Anschauungen. Die Alliteration der reimlosen Zeile mit einer der beiden andern wird von dem Germanen Rückert gern beobachtet. Dagegen sind die ersten Zeilen in seinen Ritornellen oft ganze Zeilen.

*blüthe der mandeln!*
*du fliegst dem lenz voraus, und streust im winde*
*dich auf die pfade, wo sein fuss soll wandeln.*

## DIE TERZINE.

Die italienische Terzine besteht aus drei Elfsilblern, von denen die äusseren Zeilen unter einander reimen, die mittlere aber erst in den äusseren Zeilen der folgenden Strophe gebunden wird. Wir haben also fortlaufende Kettenreime *aba bcb cdc ded . . . xyxy;* die letzte Strophe wird um einen Vers verlängert, der auf die mittlere Zeile reimt, so dass nun alle Zeilen durch den Reim gebunden sind. Da die Verse gleich sind und die Reime von der einen Strophe auf die andere übergehen, kann die Integrität der Strophe nur durch den Sinn hergestellt werden: die Terzinen sind drei Zeilen, die durch einen Sinnesabschnitt abgegrenzt, durch den Reim aber unter einander verbunden sind. Der Sinnesabschnitt muss eine stärkere Interpunction, aber nicht eben

ein Schlusspunkt sein; zwei Terzinen können sehr gut den Vordersatz und Nachsatz einer Periode bilden.

Nach Schuchardt wäre die Terzine ebenso aus einer Verkettung von Ritornellen entstanden wie die Ottava rima aus einer Verkettung von Rispetten. Zwischen den einzelnen Terzinen und den Ritornellen bestand ja, so lange die erste Zeile noch nicht verknüpft war, kein Unterschied: hier wie dort steht eine ungereimte Zeile zwischen zwei reimenden in der Mitte. Die Terzine habe als volksthümliche Dreizeile lange vor Dante bestanden: er habe sie nur aus der Volksdichtung aufgegriffen und in der Form von Ritornellen k e t t e n, d. h. mit Reimbindung zwischen den aufeinanderfolgenden Strophen, angewendet. Aber auch diese Verkettung von Ritornellen sei schon vor Dante in der Volksdichtung vorhanden gewesen: die Ritornelle wurden nämlich mit Vorliebe zu Wettgesängen benutzt, wie sie namentlich die Gondelfahrer in Venedig unter einander improvisierten. In diesen stornelli oder Streitgedichten lag es nahe, die Antwort formell an den mittleren Vers anzuknüpfen, den der Gegner ungereimt gelassen hatte, und durch den so gefundenen Reim die Wirkung des schlagenden und treffenden zu vermehren. Dagegen leiten Gaspary und Casini die Terzine von den provenzalischen Sirventes ab; das sind epische Verse von verschiedener Art, die in Reimpaaren fortlaufen *aa, bb, cc, dd* . . . In Italien bildete man darnach die serventese incatenato mit Dreireim *aaa, bbb, ccc* . . . .; und aus der Verschlingung der Reime sei die Terzine entstanden.

Im Deutschen kommt die Terzine vereinzelt wohl schon bei Paul Schede am Ende des XVI. Jahrhunderts vor, aber noch im XVII. Jahrhundert ist sie verhältnissmässig selten. Opitz hat sie in der Bearbeitung des 37. und des 129. Psalm angewendet, Abschatz hat seine „Drittreime". Erst die Romantiker haben die Terzine dauernd für uns errungen. W. Schlegel hat die Gasse gebrochen, indem er Dante im Versmass des Originals zu übersetzen unternahm. Anfangs begnügte er sich mit den Aussenreimen; die Verkettung der Strophen untereinander durch den Reim der mittleren Zeilen fiel ihm noch zu schwer. Später hat er sich auch diese Auf-

gabe gestellt und mitunter sogar die weiblichen Reime durchzuführen gesucht. Aber auch bei ihm und bei seinen Nachfolgern unter den Romantikern wechseln in den meisten Fällen klingende und stumpfe Reime ab; und innerhalb der Verse tritt ein strengerer jambischer Rhythmus an die Stelle des freien Rhythmus im Italienischen. Die Romantiker haben die Terzinen in der Lyrik, in Balladen, ja sogar im Drama gern angewendet: Chamisso und Rückert können als Meister der Form gelten. Auch Goethe hat, wie es heisst durch die Danteübersetzung von Streckfuss bestimmt, seine Betrachtungen über Schillers Schädel 1826 in Terzinen geschrieben und den Monolog des wieder erwachten Faust im Anfang des zweiten Theiles. In der neueren Dichtung treten die Terzinen hinter den Stanzen und Sonetten weit zurück.

## DAS MADRIGAL.

Aus zusammengewachsenen Ritornellen sind auch die ältesten italienischen Madrigale entstanden, welche der Hirtendichtung angehören (*madrigale* von *mandria* Heerde), aber mit den späteren Madrigalen des XVI. und des XVII. Jahrhunderts nur den Namen gemein haben. Auch diese späteren Formen gehören der Volksdichtung an und ländliche und schäferliche Motive geben bei Guarini wie bei Petrarka, Sacchetti u. A. den Stoff. In dieser jüngeren Gestalt besteht das Madrigal ursprünglich aus zwei oder drei Terzetten von Endekasillaben mit verschiedener Reimstellung, auf die dann ein oder zwei abschliessende Reimpaare folgen; also z. B. *abc abc dd*, oder *abc bcb cc* u. s. w. Bald aber sah man das Charakteristische des Madrigals in der Verbindung kürzerer und längerer, gereimter und ungereimter Verse. Mit dem vollen Endekasillabo wurde die siebensilbige Halbzeile verbunden und eine reimlose Zeile in der Strophe nicht blos zugelassen sondern verlangt. Diese Form ist namentlich im gesungenen Lied beliebt geworden und mit den Kompositionen nach Deutschland gekommen, wo seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts zahlreiche Uebersetzungen und Originaldichtungen nach Art der welschen Madrigale ent-

standen sind. Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts kamen dann die Uebersetzungen von Guarini's Pastor Fido in die Mode, der aus einer Sammlung von solchen Madrigalen besteht. Im Jahre 1653 erschien Kaspar Zieglers Buch von den Madrigalen, das sich ausdrücklich auf die Vorliebe der Musiker für diese Form beruft, in dem Madrigal aber mit Recht nicht blos eine metrische Form, sondern auch eine Dichtungsgattung erblickt. Denn jedes Madrigal ist nicht bloss eine Strophenform sondern auch ein einstrophisches Gedicht, nach Kaspar Ziegler 'ein kurzes nachdenkliches Gedicht, eine Art Epigramm, ein unausgearbeiteter Syllogismus, dessen Hauptkonklusion allezeit aus den letzten zwei Reimen, auch wohl aus der letzten Zeile zu erscheinen habe'. Für uns, die wir es nur mit der strophischen Form zu thun haben, ergibt sich daraus, dass das abschliessende Reimpaar auch von Kaspar Ziegler gefordert wird. Im übrigen bedienen sich die Madrigale des XVII. Jahrhunderts aller Freiheiten, die das Versmass gestattet, in reichem Masse: wir finden Strophen von 5 bis 25 Zeilen; Verse von 7 bis 11 Silben, klingende und stumpfe; gereimte und (oft bis zu 3) ungereimte Verse. Während im Italienischen fast nur siebensilbige und elfsilbige Verse wechseln und auch im Strophenbau immer noch eine gewisse Gesetzmässigkeit waltet, segelt im Deutschen bald jede schüchterne Freiheit, die man sich in dieser Zeit der strengen Formenherrschaft und des Alexandriners herausnimmt, unter der Flagge des Madrigals. Wenn die galanten Lyriker ein einstrophisches Gedicht in Alexandrinern dichten, das mehr oder weniger Zeilen hat als ein Sonett, so ist das Gedicht ein Madrigal, mag auch die Reimstellung ganz dieselbe sein wie im Sonett; hier besteht also die einzige Freiheit in der Anzahl der Verse. In den Recitativen der Cantaten und der Hamburger Opern werden Zeilen von ungleicher Länge vereinigt, die Reimstellung ist frei und mitunter werden auch reimlose Zeilen zugelassen: auch das wird auf Rechnung der Madrigalform geschrieben, die durch Neumeister dann auch in die geistliche Dichtung, in das Kirchenlied, in die geistliche Cantate, in die Recitative der Passionen und Oratorien Aufnahme fand. Man verband mit dem Madrigal bald kaum

mehr einen positiven Begriff und die Vorstellung einer festen Strophenform, sondern vielmehr nur einen negativen Begriff und die Vorstellung von der Auflösung der strengen Strophenformen. Die Herrschaft des Alexandriners ist dadurch gebrochen worden; und je mehr man sich emanzipierte, um so weiter gingen auch die Freiheiten in den sogenannten madrigalischen Formen, die allmählich ihren musikalischen Charakter, ihre strophische Herkunft, ihren italienischen Ursprung ganz aus den Augen verloren. Man verband nicht mehr bloss Verse von ungleicher Hebungszahl, sondern auch von ungleichem (fallenden oder steigenden) Rhythmus, und man gestattete sich in korrespondierenden Versen unbedenklich einsilbige und zweisilbige Senkungen an derselben Stelle. Von dieser Seite haben die sog. madrigalischen Formen den freien Rhythmen Klopstocks und dem Knittelvers vorgearbeitet, und sie sind auf diesem Wege mit den sog. freien Versen (s. oben 313) zusammengetroffen. Die Nachbildung der italienischen Strophenform ist erst in den Zeiten der Romantiker wieder aufgenommen worden, aber auch dann auf die engsten Kreise der Schule beschränkt geblieben, wo man dem Pastor Fido des Guarini eine verspätete Huldigung darbrachte. Man bindet nach italienischem Muster meistens nur elfsilbige und siebensilbige, also auch nur klingende Verse; denn stumpfe (zehn- und sechssilbige) kommen nur ausnahmsweise vor. Oft wechseln die längeren Zeilen mit den kürzeren regelmässig ab, dann werden wieder die kürzeren unter die längeren zwanglos und bunt eingestreut: das eine Mal bindet man bloss Langzeile mit Langzeile und Kurzzeile mit Kurzzeile durch den Reim, das andere Mal gerade umgekehrt die Langzeilen mit den Kurzzeilen. Auch jetzt werden neben den gereimten reimlose Zeilen verlangt: meistens nur eine, am liebsten die erste des ganzen Gedichtes oder wenigstens die erste einer längeren Periode. Auch an dem schliessenden Reimpaar wird wiederum festgehalten; es fehlt nur in seltenen Fällen. In Bezug auf die Anzahl und die Stellung der Reime herrscht zwar im allgemeinen die grösste Freiheit, aber in den konkreten Strophenformen macht sich überall eine gewisse Regelmässigkeit geltend. Besonders beliebt ist die

Neunzeile, bestehend aus einer reimlosen Zeile und vier Reimpaaren *(x aa bb cc dd)*, von denen die mittleren sich auch umarmen können *(x aa bccb dd)*. Oder $x + 3$ Paare $+ y + 3$ Paare *(x aabbcc y ddeeff)*. Oder *xaa bcddcb ee;* oder *xaa bccb dd*. Oder auf zwei gekreuzte Reime folgt eine reimlose, dann das abschliessende Verspaar *abab x cc*. Oder auf umarmende Reime folgt ein Reimpaar, dann wieder gekreuzte Reime und (ohne reimlose Zeile) ein abschliessendes Reimpaar *abba cc dede ff*. Es kommen Strophen von 7 bis 14 Zeilen vor; ein Beispiel der kürzesten Form bietet die folgende Uebersetzung W. Schlegels aus Guarini.

*ja, sprachst du, und ich sandte*
*das wundersüsse ja hinab zum herzen,*
*das alsobald entbrannte*
*im schönsten feuer der verliebten schmerzen,*
*wie dieser zunder nur es konnt' erregen.*
*nun es dich reut, wird reu' noch hier gefühlet,*
*ein ja hat mich entflammt, ein nein gekühlet.*

### DIE CANZONE.

Die Canzone ist zwar provenzalischer Herkunft, aber aus dem Italienischen zu uns gekommen, wo sie durch Petrarka und Dante einen festbestimmten Charakter erhalten hat. Die Canzone toscana oder das Toskanische Lied ist nicht bloss eine Strophenform sondern eine Gattung des Liedes.

Die Canzonenstrophe besteht zunächst aus zwei Theilen, von Dante als fronte (Aufgesang) und sirima (Abgesang) unterschieden. Der Aufgesang kann wieder in piedi (Stollen), der Abgesang in volte unterabgetheilt werden. Je nachdem diese Abtheilungen ganz oder nur theilweise durchführbar sind, kann die Canzone zweitheilig (untheilbarer Aufgesang + untheilbarer Abgesang) oder dreitheilig (Stollen + Gegenstollen + untheilbarer Abgesang; oder untheilbarer Aufgesang + 1ª volta + 2ª volta) oder viertheilig ([Stollen + Gegenstollen] + [1ª volta + 2ª volta]) sein. Aufgesang und Abgesang sind durch den Reim verbunden: meistens verbindet dieser Reim die letzte Zeile des Aufgesanges sogleich mit der ersten des Abgesanges.

Im übrigen hat sich die Canzone volle Freiheit gewahrt und sogar die Anzahl der Verse war Anfangs nahezu unbestimmt. Erst später hat sich die dreizehnzeilige Strophe als die beliebteste herausgestellt und die Verkürzung der elfsilbigen Verse auf siebensilbige wurde in der siebenten und zehnten Zeile Gesetz. Als die normale Reimstellung trat aus zahlreichen Variationen diese hervor: *abc | bac | cdeedff*.

Eine beliebige Reihe von gleichen Canzonenstrophen wird nun durch eine ungleiche Geleitstrophe (congedo) abgeschlossen, in der sich der Dichter an das eigene Lied wendet, sich von ihm verabschiedet und ihm seine Wünsche mit auf den Weg gibt. Damit ist die Canzone, als Lied, abgeschlossen. Eine mit der Geleitstrophe korrespondierende Einleitungsstrophe kommt schon im Italienischen selten, im Deutschen so viel ich weiss nie vor.

Ins Deutsche ist die Canzone erst von den Romantikern in den Uebersetzungen Petrarkas und dann auch in Originaldichtungen eingeführt worden. Sie ist das romantische Seitenstück zu der klassischen Elegie und von W. Schlegel, Zedlitz u. a. namentlich zu Totenklagen verwendet worden. Ein ernster, elegischer, reflektierender Zug ist ihr eigen und die weiblichen Reime geben ihr einen weichen, aufgelösten Charakter. Das mächtige Strophengebäude mit den oft weit von einander entfernten Reimen verleitet zu einem breiten Periodenbau, und die Vereinigung zahlreicher Strophen zu einem Lied führt zu den Canzonenkränzen, in denen ein Gedanke in hundert und mehr Variationen wiederkehrt. In neuerer Zeit haben Albert Möser und Max Waldau die Canzone bevorzugt.

Die deutsche Canzonenstrophe besteht aus 9, 10, 11, 13, 14 oder 16 Versen: am häufigsten ist die dreizehnzeilige, auch die neunzeilige und elfzeilige sind nicht selten. Die Langzeilen sind meistens Elfsilbler, die Kurzzeilen Siebensilbler: der jambische Rhythmus herrscht natürlich vor, doch ist versetzte Betonung namentlich im ersten Fuss und nach der Cäsur häufig genug, um instinktiven Einfluss des romanischen Verses vermuthen zu lassen. Gesetzmässigen Wechsel des Rhythmus aber finde ich zwar in einer Canzone von

Smets, wo die dritte Zeile (⏑ – ⏑ –) immer trochäischen Rhythmus hat, aber sie bildet mit der zweiten (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –) zusammen einen Elfsilbler und es sind also Innenreime anzunehmen. Ernst Schulze, der auch eine Canzone aus vierfüssigen Trochäen gebildet hat, erlaubt sich neben Elfsilblern und Siebensilblern auch einmal eine fünfsilbige Eingangszeile. Es kommen auch Canzonen vor, die nur aus Elfsilblern bestehen.

In der dreizehnzeiligen Strophe sind auch im Deutschen am häufigsten der siebente und der zehnte Vers Kurzzeilen, bei Streckfuss und Zedlitz nur der siebente. Es kommen aber wie im Italienischen bei Petrarka so auch im Deutschen dreizehnzeilige Strophen mit überwiegenden Kurzzeilen vor: es sind dann entweder die 3. 6. 11. 13. oder die 3. 6. 8. 11. 13. oder die 2. 3. 4. 5. 12. 13. Zeile Langverse. In der neunzeiligen Strophe sind Kurzzeilen der 7. und 8. Vers; in der elfzeiligen der 1. 5. 10. (bei Schulze, wo der erste Vers ein fünfsilbiger ist) oder der 2. 5. 7. 9. Vers. Bei 14 Zeilen der zwölfte; und in der sechzehnzeiligen, aus vierfüssigen Trochäen gebauten Canzonenstrophe Schulzes der vorletzte (ein Trochäus). Es reimen in einzelnen Strophen nur Kurzzeilen mit Kurzzeilen und Langzeilen mit Langzeilen, häufiger aber beide Versarten unter einander.

Unter den Reimstellungen ist in der dreizehnzeiligen Strophe die normale am häufigsten: *abc | bac | cdeedff;* daneben auch *abc | bca | adeedff* oder *abc | abc | cdeedff*. Die letztere Reimstellung, nur um eine Reimzeile vermehrt, auch in der vierzehnzeiligen Strophe *abc | abc | cdeeddff*. In der neunzeiligen Strophe *abc | bac | dda* und öfter *abc | abc | cdd;* in der elfzeiligen *abba | cdcd | cee* und *abc | abc | cddee*. Zehnzeilig *abb | acc | ddee*. Schulzes sechzehnzeilige Trochäenstrophe besteht aus zwei umarmenden Reimen + zwei gekreuzten + zwei umarmenden + zwei umarmenden. Dass sich der letzte Reim des Aufgesanges als erster des Abgesanges wiederholt, darf als Gesetz gelten; sehr oft wird er im Abgesang gar nicht mehr gebunden. Auch das abschliessende Reimpaar finden wir wie in dem Madrigal und in der Stanze so auch in der Canzone mit wenig Ausnahmen wieder. Mitunter kommen auch Reime innerhalb der Zeile

vor oder es tritt die Assonanz zu dem Reim hinzu, indem alle Reime der Strophe den gleichen Vokal haben.

Das Geleit hat mit der Canzonenstrophe immer eine nähere oder entferntere Verwandtschaft: es ist entweder dem Abgesang oder einem der beiden Stollen gleich; oder es besteht aus den letzten Versen (den 3, 4, 5, 6, 8 letzten) der Strophe. Auch hier ist, wie beim Madrigal, die erste Zeile gern reimlos oder mit den übrigen bloss durch Assonanz verbunden. Mitunter aber fehlt das Geleit auch ganz.

W. Schlegels Canzone An Novalis beginnt mit der Strophe:

*ich klage nicht vor dir: du kennst die trauer;*
*du weist, wie an des scheiterhaufens flammen*
*die liebe glüh'nder ihre fackel zündet.*
*der freuden tempel stürzt' auch dir zusammen,*
*es hauchten kalt herein des todes schauer,*
*wo reiz und huld ein brautgemach gegründet.*
*drum sei mit mir verbündet,*
*geliebter freund, das himmlische zu suchen,*
*auf dass ich lerne durch gebet und glauben*
*dem tod sein opfer rauben,*
*und nicht dem tauben schicksal möge fluchen,*
*dass zorn den kelch des lebens mir verbittert,*
*dass mein gebein vor solchem tranke zittert.*

Diese Strophenform wiederholt sich sechsmal; dann folgt das Geleit:

*geh' hin, o lied: und sage:*
*du jugendlicher himmelsspäher, labe*
*mit deiner weihe den, der mich gesungen,*
*dass er, emporgeschwungen*
*zum ziel des schmerz, nicht versink' am grabe.*
*ich bring' ein opfer für zwei theure schatten,*
*lass uns denn lieb' und leid und klage gatten.*

Zwischen Canzone und **Canzonette** (Canzonetta) besteht kein prinzipieller Unterschied und auch der Sprachgebrauch schwankt. Mitunter werden Canzonen von geringerer Zeilenzahl, dann wieder Canzonen aus kürzeren Versen oder mit überwiegenden Kurzversen als Canzonette bezeichnet. W. Schlegels Canzonette Die Warnung schickt ein dreizeiliges Geleit, dessen Bau dem Abgesang entspricht, den neunzeiligen

Strophen voraus, in denen die 2. 5. 7. 9. Zeile aus Elfsilblern, die übrigen aus Siebensilblern bestehen; die Reimstellung ist *abc* | *abc* | *cdd*.

## DIE BALLATA.

Auch die Ballata, wie wir sie besitzen, ist italienischer Herkunft. Denn die provenzalische ist nur eine Form der Canzone, die französische Ballade aber eine Nachahmung der italienischen.

Die italienische Ballata ist, wie der Name sagt, ursprünglich ein volksthümliches Tanzlied, dessen Inhalt meistens die Trennung der Liebenden bildete. Die Form galt gegenüber dem Sonett und der Terzine als weniger vornehm. Aber auch sie wurde von Dante (in der Vita nuova) von Petrarka und Boccaccio verwendet; neuerdings hat sie Carducci ohne rechten Erfolg wieder zu beleben versucht.

Die Ballata besteht aus zwei Haupttheilen: 1) aus einer kurzen Einleitung (Ripresa), die knapp und bündig den Inhalt des Ganzen angibt und selten aus mehr als vier Versen, meistens aus zwei umarmenden Reimen oder gar nur aus einem Reimpaar, besteht. 2) Aus einer oder mehreren Strophen, in denen der in der Einleitung kurz vorausgeschickte Gedanke weiter ausgeführt wird und die auch formell mit der Ripresa verbunden sind, indem der Abgesang in seinem Bau der Ripresa völlig genau entspricht und die Schlusszeilen beider durch den Reim verbunden sind. Man hat es auch hier mit dreitheiligen Strophen aus elfsilbigen und siebensilbigen Versen zu thun. Die Stollen (mutazioni) sind also frei; der Abgesang (volta) im Bau gleich der Einleitung und auch in Bezug auf den letzten Reim durch diese bestimmt. Dadurch wird aber der in der Einleitung auf diese Schlusszeile reimende Vers frei, und durch diesen wird der Abgesang mit den Stollen verknüpft. Es hängt also der Abgesang der einzelnen Strophen sowohl mit seinen Stollen als mit der Einleitung, und durch diese wieder mit allen übrigen Strophen zusammen. Und dieser Zusammenhang ist am festesten,

wenn, wie bei der Canzone, die letzte Zeile der Stollen sogleich mit der ersten des Abgesanges gebunden wird. Darum kommen in der Einleitung nur solche Reimstellungen vor, in denen der letzte Vers mit dem ersten reimt (*aa* oder *aba* oder *abba*). Bei umarmenden Reimen ist dann das Schema der Einleitung und der ersten Strophe etwa das folgende: auf *abba* folgt *cdc* | *cdc* | *ccca* oder *ccd* | *ccd* | *dcca* oder *cdc* | *dcc* | *effa* oder *cddc* | *cddc* | *effa*. Auf *aba* folgt *cdc* | *ded* | *dca* oder *cd* | *cd* | *dca*. Auf *aa* folgt *bcd* | *bcd* | *da*.

Die Ballate ist durch W. Schlegels Uebersetzungen aus Dante, Petrarka und Boccaccio im Deutschen eingeführt worden und sie wird fast nur in Uebersetzungen aus dem Romanischen verwendet. In Schlegels Uebersetzungen aus Dante und Petrarka besteht die Ballate nur aus dem Eingang und aus einer Strophe; in den Uebersetzungen aus Boccaccio kommen drei und fünf Strophen vor, und einmal kehren aus dem Eingang *aba* nicht bloss beide Reime sondern auch die beiden letzten Reimwörter in den Schlusszeilen der Strophen regelmässig wieder. Die Originaldichtungen von Karl Rottmanner, Riemer u. a. bedeuten inhaltlich wenig, ja die Riemerischen entsprechen auch nicht den Gesetzen der Form. Er lässt auf *abba* entweder *cd* | *ee* | *eada* oder *cde* | *dee* | *fefa* folgen und baut seine Ballaten aus lauter elfsilbigen Versen. Wilhelm Schlegels Ballate nach Petrarka lautet:

*vom schleier geht ihr, in der sonn', im schatten,*
*o herrin! stets umfangen,*
*seit meine brust verrieth ihr gross verlangen,*
*das keinem andern wunsch will raum gestatten.*

*als ich geheim gedanken noch gefetert*
*die mit der sehnsucht netz die seel' umgarnt,*
*wähnt' ich, dass mitleid euer antlitz schmücke.*
*doch als euch lieb' einmal vor mir gewarnet,*
*ward alsobald das blonde haar verschleiert,*
*und wich der holde blick in sich zurücke.*
*versagt ist mir mein schönstes theil am glücke;*
*der schleier, allzu herbe,*
*will, so bei hitz' als frost, damit ich sterbe,*
*mir eurer augen süsses licht umschatten.*

### DIE SESTINE.

Auch die Sestine ist zwar provenzalischer Herkunft; sie verdankt ihre Entstehung August Daniel, einem der berühmtesten Troubadours des XIV. Jahrhunderts. Aber auch sie ist auf dem Umweg über Italien, wo sie von Dante eingeführt und von Petrarka und seiner Schule gepflegt wurde, zu uns gekommen.

Die Sestine ist wie die Canzone nicht nur eine Strophengattung sondern auch eine Form des Liedes. Ein solches Lied besteht aus sechs Strophen von je sechs Zeilen, auf die eine dreizeilige Geleitstrophe folgt. Die Verse sind durchaus Elfsilbler. Das eigenthümliche besteht nun darin, dass sich, nicht bloss die Reime sondern auch die Reimwörter der ersten Strophe in den folgenden und in dem Geleit nach einer festbestimmten Ordnung wiederholen. Immer bildet das Reimwort der letzten Zeile einer Strophe auch wieder das Reimwort der ersten Zeile der folgenden Strophe; in der leichteren Form der Sestine folgen die übrigen Reimwörter in gerader Folge von oben nach unten, in der schwierigeren Form aber wird abwechselnd ein Reimwort von oben und von unten genommen. In beiden Fällen schliesst die sechste Strophe mit demselben Reimwort, mit dem die erste begann. Es ergeben sich also, wenn die Ziffern die Reimwörter bedeuten, folgende Kombinationen. Für die leichtere Form:

1. 2. 3. 4. 5. 6.
6. 1. 2. 3. 4. 5.
5. 6. 1. 2. 3. 4.
4. 5. 6. 1. 2. 3.
3. 4. 5. 6. 1. 2.
2. 3. 4. 5. 6. 1.

Für die schwierigere Form:

1. 2. 3. 4. 5. 6.
6. 1. 5. 2. 4. 3.
3. 6. 4. 1. 2. 5.
5. 3. 2. 6. 1. 4.
4. 5. 1. 3. 6. 2.
2. 4. 6. 5. 3. 1.

Auf diese Strophen folgt dann ein dreizeiliges Geleit, das die sechs Reimwörter, und zwar in der Ordnung der ersten Strophe, in der Mitte und am Schlusse der Zeilen enthält.

Es ist nun klar, dass der musikalische Reiz des Reimes in der Sestine ganz verloren geht, weil die Reimwörter in ganz unregelmässigen Zwischenräumen wiederkehren und zu weit von einander entfernt sind; denn selbst bei gerader Abfolge der Reimwörter kehrt der Reim erst nach sieben fünftaktigen Zeilen wieder. Nicht auf der Wiederkehr derselben Laute, sondern auf der Wiederkehr derselben Vorstellungen beruht also der Reiz der Sestine. Sie ist ein geistreiches Spiel mit denselben Worten, die in immer neuer Umgebung, wechselnd und sich verschlingend, wiederkehren. Sie erfordert mehr Witz als metrische Kunst, und die Geschicklichkeit zeigt sich schon in der Auswahl der Reimwörter. Aus Wörtern wie *veilchen : blumen : rosen : perlen : blicke : lippen* oder *auge : sterne : busen : himmel : wangen : thränen* ist es weiter keine Kunst eine Sestine zu machen. Ohne Schädigung des Inhaltes der Dichtung wird es bei einem solchen Kunststück überhaupt nicht abgehen. Unsere Dichter haben sich die Aufgabe aber auch dadurch erleichtert, dass sie sich von der streng regelmässigen Abfolge der Reimwörter emanzipierten. Nur daran, dass das letzte Reimwort der Strophe immer das erste der folgenden ist, wird unverbrüchlich festgehalten, und dass kein Reimwort zweimal in der letzten oder in der ersten Zeile vorkommt. Die Variationen im Innern der Strophe werden freigegeben und namentlich im Geleit herrscht oft die freieste Abfolge der Reimwörter. Auch dadurch hat man sich Erleichterung verschafft, dass man es mit den Reimwörtern nicht so streng nahm, Kompositionen mit denselben Grundwörtern sowohl unter einander als mit den einfachen Wörtern als gleichwerthig betrachtete *(vernommen : genommen, wunderthäter : übelthäter : thäter)*, gleichlautende Wörter (z. B. *quellen* als Verbum und *die quellen* als Substantiv) wegen des gleichen Lautes und lautlich nur wenig verschiedene *(zeit : zeiten, freude : freuden)* wegen des Sinnes für gleich gelten liess, obwohl der Laut hier unmög-

lich in Betracht kommen kann und das Sinnspiel strenge Uebereinstimmung fordert.

Die Sestine war schon im XVII. Jahrhundert in Deutschland beliebt, nur hat man damals den Alexandriner oder den vers commun dazu verwendet. Opitz in seiner Schefferey von der Nymphe Hercynia hat die leichtere Abfolge, Abschatz die schwerere gewählt. Auch bei Weckhrlin, der sie Sechster nennt, bei Römpler von Löwenhalt, der sie als Sexerung bezeichnet, u. a. kommt sie vor; und Harsdörffer hat über ähnliche Spielereien (Dreiverse, Vierverse), die er wie den Namen Sextina auf das Spanische zurückführt, in seinem Trichter ausführlich gehandelt. Die Romantiker haben auch hier die Erbschaft des von ihnen hochverehrten Jahrhunderts angetreten; sie sind aber dem elfsilbigen Vers der italienischen Originale so viel ich sehe ausnahmslos treu geblieben. Nachdem W. Schlegel die Sestine in Uebersetzungen aus dem Petrarka angewendet hatte, wurde sie bald in Uebersetzungen aus der romanischen Lyrik und in spielerischen Originaldichtungen eine beliebte Form. Es begreift sich leicht, dass man sie auch im Dialog zur Anwendung brachte, wo einer dem andern das Wort aus dem Munde nimmt und mit einer Variation wiedergibt. Die Versform gewinnt im Dialog, aber das Drama hat durch die Versform nicht eben gewonnen, zumal als unsere undramatischen Romantiker sie besonders im Monolog verwendet haben, wo dieses selbstgefällige Spielen mit Worten unerträglich wird. Zacharias Werner, Wilhelm von Schütz, Sophie Bernhardi haben die Sestine im Drama, Fouqué und Graf Löben im Dialog verwendet. Petrarka und seine Uebersetzer haben auch Doppelsestinen gemacht d. h. zweimal sechs Strophen mit den gleichen Reimwörtern, die sich nach je sechs Strophen in der gleichen Abfolge wiederholen und erst dann durch ein dreizeiliges Geleit abgeschlossen werden. Graf Löben, der sich in solchen Künsten gefiel, hat sich auch ein Paar Originaldoppelsestinen geleistet.

## DAS SONETT.

Die italienische Herkunft des Sonettes oder des Klinggedichtes (Klinggesanges oder Klingreimes), wie es im XVII. Jahrhundert nach niederländischem Vorgang genannt wird, steht heute wohl ausser Zweifel. Es besteht im Italienischen aus vierzehn Elfsilblern, die durch die Reimstellung und durch Sinnesabschnitte in zwei Quartette und zwei Terzette zerlegt werden. Die Reimstellung ist in der gewöhnlichsten Form des Sonettes *abba | abba | cde | cde*. Der stärkste Sinnesabschnitt tritt nach dem achten Vers, ein schwächerer nach dem vierten und in vielen, aber keineswegs allen Fällen auch nach dem elften Vers ein. Wilhelm Schlegel charakterisiert das Sonett in Sonettform folgendermassen:

*zwei reime heiss' ich viermal kehren wieder,*
*und stelle sie, getheilt, in gleiche reihen,*
*dass hier und dort zwei eingefasst von zweien*
*im doppelchore schweben auf und nieder;*

*dass schlingt des gleichlauts kette durch zwei glieder*
*sich freier wechselnd, jegliches von dreien.*
*in solcher ordnung, solcher zahl gedeihen*
*die zartesten und stolzesten der lieder.*

*den werd' ich nie mit meinen zeilen kränzen,*
*dem eitle spielerei mein wesen dünket,*
*und eigensinn die künstlichen gesetze;*

*doch, wem in mir geheimer zauber winket,*
*dem leih' ich hoheit, füll' in engen gränzen,*
*und reines ebenmass der gegensätze.*

An die Stelle der italienischen Endekasillaben haben zunächst die Franzosen ihre vers communs und später ihre Alexandriner gesetzt, die wir dann im XVII. Jahrhundert bei Opitz und seiner Schule wiederfinden. Aber auch kürzere und längere Verse werden im Sonett verwendet. Das älteste deutsche Sonett besteht aus achtsilbigen stumpfen Versen; und auch bei Fleming und Gryphius finden wir später Sonette aus kürzeren Versen, die gegenüber dem sentenziösen Alexandrinersonett einen mehr lyrischen Charakter zeigen. Zesen

verwendet vierfüssige Dattelreime (Daktylen), aber auch vierfüssige Trochäen mit dem Echo, das den fünften Takt füllt. Erst bei Klamer Schmidt im XVIII. Jahrhundert finden wir fünffüssige Jamben; aber noch Bürger und W. Schlegel bedienen sich in ihren Erstlingen der fünffüssigen Trochäen. In den Zeiten der romantischen Sonettenwuth (1799 und 1800) wird dann der elfsilbige Vers mit vorwiegend jambischem Rhythmus wie im Italienischen Gesetz.

Was die Anzahl der Reime betrifft, so wechseln in den Quartetten immer nur zwei Reime mit einander ab; die Reimstellung *abab | abab* ist zwar im Italienischen die ältere, später aber den umarmenden Reimen *abba | abba* gewichen, die auch in Deutschland schon seit Opitz als Regel gelten. Auch in den Terzetten waren zwei Reime, mit der Reimstellung *cdc | dcd* oder *cdc | cdc*, das ursprüngliche; noch bei Weckhrlin kommen sie etliche Mal vor. Später aber wurde die Dreizahl, mit der Reimstellung *cde | cde* oder *cde | ede* Gesetz, wir finden sie auch im deutschen Sonett meistens wieder. Die Franzosen lieben auch hier die Reimstellung *ccd | eed* und nach ihrem Muster kommt sie im XVII. Jahrhundert bei den deutschen Jüngern Ronsards häufig genug vor. Vier oder fünf Reime im ganzen Sonett sind also Gesetz; mehr oder weniger kommen nur in ganz seltenen Fällen vor. Bei Fischart finden wir Sonette mit sechs Reimen *abba | acca | dde | ffe;* bei Weckhrlin umgekehrt einmal ein Sonett aus zwei Reimen *abba | abba | bab | aba.*

Das Reimgeschlecht ist im Italienischen immer weiblich. Der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen ist zuerst im Französischen beliebt und nach dem Muster Ronsards von Opitz auch im Deutschen festgehalten worden. Lauter männliche Ausgänge sind im Deutschen noch seltner als bloss weibliche vor den Zeiten der Romantiker. Mit der Durchsetzung des elfsilbigen Verses durch die Schlegel waren natürlich auch die weiblichen Ausgänge aller Verse zum Gesetz erhoben. Chamisso aber hat später den deutschen Dichtern dazu Glück gewünscht, dass sie das Joch der italienischen weiblichen Reime abgeschüttelt haben, er

spottet über seine frühere sonettische Sprache mit *muss, will, mag*, um mit dem Infinitiv weiblich zu reimen.

Durch die Reimstellung und die Sinnesabschnitte zerfällt das Sonett wie die Canzone zunächst in zwei Haupttheile: den Aufgesang, bestehend aus den beiden Quartetten; und den Abgesang, bestehend aus den beiden Terzetten. Wie die Canzone ist aber das Sonett auch dreitheilig: auf zwei gleiche Stollen, die Quartette, folgt ein ungleicher, sechszeiliger Abgesang, bestehend aus den zwei Terzetten. In der That wird die Entstehung des Sonettes von Mussafia u. a. aus der dreitheiligen Canzonenstrophe abgeleitet; während sie Ancona aus der Siciliana *(abababab)* und dem Rispetto *(ababab)*, wieder andere aus der Stanze und zwei Terzinen durch kunstreiche Verschlingung der Reime zusammenwachsen lassen. Wie dem auch sei, jedenfalls tritt die Zweitheiligkeit im Bau des Sonettes deutlich hervor, denn der Sinnesabschnitt zwischen dem achten und dem neunten Vers wird gerade bei den neueren Dichtern fast nie vernachlässigt. Nur Opitz und seine nächsten Nachfolger sind darin unaufmerksam, aber schon bei Fleming ist der Abschnitt fast immer zu finden. Grundsätzlich hat ihn nur Zesen missachtet, weil er die Architektonik des Sonettes auf die drei Theile der Pindarischen Ode, Satz Gegensatz Abgesang, zurückführen wollte. Man darf nicht übersehen, dass die Dreitheiligkeit die Zweitheiligkeit nicht ausschliesst; im Gegentheil sind die meisten dreitheiligen Strophenbildungen, als aus gleichen Stollen bestehend, ebenso gut zweitheilig als dreitheilig. Um aber die Entstehung des Sonettes aus dem Zusammenwachsen einer achtzeiligen mit einer sechszeiligen Strophe zu erklären, würde der Sinnesabschnitt nach dem achten Verse nicht genügen. Denn gerade in den älteren Sonetten wird er missachtet und bei solcher Entstehung müsste ja umgekehrt gerade das engste Zusammenwachsen der beiden, auch durch die Reime unterschiedenen Strophenformen vermuthet werden: man sollte meinen, dass die Achtzeile mit der Sechszeile durch übergreifende Reime und durch übergreifenden Sinn verbunden worden wäre. Darum scheint mir die Entstehung aus der dreitheiligen Strophenform mehr für sich zu haben.

Mit der Architektonik des Sonettes soll auch sein Inhalt genau zusammenstimmen. Nach den Vorschriften der ältesten italienischen Poetiker hat das erste Quartett die Behauptung aufzustellen, das zweite sie zu beweisen; die erste Terzine dient zur Bestätigung, die zweite zieht den Schluss des Ganzen. Daraus ergibt sich, dass das Sonett einem reflektierenden Inhalt entgegenkommt. Seine natürliche und doch wieder künstliche Form wurde von den italienischen Klassikern zum gemessenen Ausdruck inniger, aber wohltemperierter und durch den Verstand geregelter Empfindungen verwendet. Erst in späteren Zeiten, im XVI. und im XVII. Jahrhundert, findet man in Italien Epigramme in Form des Sonettes: die zweitheilige Strophenform entspricht den beiden Haupttheilen des Epigrammes, der Erwartung und der Erfüllung. Das haben die geborenen Epigrammatiker, die Franzosen, sofort herausgefunden, als sie das Sonett in ihre Dichtung aufnahmen: in Frankreich beginnt die Epigrammatisierung des Sonettes, es werden religiöse, politische und patriotische Epigramme in Sonettenform gedichtet.

Auch die ältesten deutschen Sonette sind nicht lyrische Sonette nach dem Muster der Italiener, sondern epigrammatische oder polemische nach dem Muster der Franzosen. Das älteste hat man in der Uebersetzung eines italienischen Traktates von antipapistischem Inhalt gefunden, die einen gewissen Wiersung zum Verfasser hat und 1556 erschienen ist: auch das übersetzte Sonett dient der religiösen Polemik. Dann hat Fischart der Uebersetzung einer französischen Schmähschrift gegen Katharina von Medici einige Spottsonette hinzugefügt, die ältesten Originaldichtungen in Sonettform, die mit der religiösen die politische Polemik verbinden. Als 250 Jahre später sich Rückert in den Zeiten der Befreiungskriege mit seinen Geharnischten Sonetten gegen Napoleon wandte, da hat man die politisch-patriotische Polemik ganz ohne Grund mit der Sonettenform in Widerspruch finden wollen. Auch in der Reaktionszeit haben Herwegh, Dingelstedt, G. Keller politische Sonette gedichtet und Geibel hat Schleswig-Holstein einen ganzen Kranz gewidmet.

In Frankreich ist das Sonett auch zuerst zur litterarischen

Polemik gebraucht worden. Die galanten Wettkämpfe zwischen den Dichtern des Hotels Rambouillet, aber auch die Zwistigkeiten zwischen den Phädradichtern Racine und Pradon wurden in Sonetten ausgefochten. In Deutschland hat nicht bloss W. Schlegel seine Triumpfpforte für Kotzebue zum guten Theil aus Sonetten erbaut, sondern auch Goethe ein Sonett gegen Kotzebue gerichtet. Der Kampf zwischen Voss und der jüngeren Romantik um das Sonett wurde in Sonetten geführt. Damals schrieb Arnim in Sonetten die Geschichte des Herrn Sonett und des Fräuleins Sonette für die Einsiedlerzeitung und Baggesen liess gegen die Sonette seinen Klingklingelalmanach erscheinen.

Epigrammatischen, aber nicht polemischen Charakter hat auch das charakterisierende Sonett, das in vierzehn Versen ein knapp umrissenes Bild einer Persönlichkeit oder eines Gegenstandes zu entwerfen trachtet. So haben wir in Flemings Grabschrift auf sich selbst ein prächtiges Selbstportrait; so haben später W. Schlegel und andere Romantiker Portraits von Dichtern und Künstlern, von Bildwerken und Dichtungen in ihren Gemäldesonetten, Künstlersonetten u. s. w. entworfen; so haben W. Schlegel und Goethe das Sonett im Sonett selbst charakterisiert. Unter den Neueren hat namentlich Paul Heyse Dichterprofile in der knappen Form des Sonettes scharf zu umreissen verstanden.

Im XVII. Jahrhundert spielt das religiöse Sonett, nach französischem Muster, eine grosse Rolle; besonders Gryphius hat massenhaft Dank- und Bussgebete, Sonn- und Feiertagssonette u. dgl. gedichtet. Kuhlmann hat sein Kuhlmannthum in Sonetten verkündet, und auch bei den übrigen Mystikern begegnen wir dem Sonett. Mystische Sonette sind auch in der romantischen Zeit, besonders bei Z. Werner zu finden.

Dem Liebessonett nach dem Muster Petrarkas endlich begegnen wir zuerst bei Fleming, der seinen Roman mit der schönen Elsabe in Sonetten besungen hat. Bei den zweiten Schlesiern hat das erotische Sonett entweder einen frivolen und schlüpfrigen oder einen galanten Inhalt. Klamer Schmidts Liebessonette sind anakreontisch tändelnd wie die Liebes-

lieder Gleims. Die leidenschaftlichsten Liebessonette hat Bürger aus seinem Roman mit Molly heraus gedichtet. Die 17 Liebessonette Goethes gelten Minna Herzlieb und Bettina.

Aus dieser Uebersicht erledigt sich der Vorwurf wohl von selbst, den Gottsched und alle späteren bis auf Bürger, ihn selbst mit einbegriffen, gegen das Sonett erhoben haben: dass es nur einen nichtigen Inhalt in spielende Form kleide. Nur so viel ist richtig, dass sich mit dem Sonett allerdings die verschiedensten Vers- und Reimkünsteleien, auch wohl Spielereien gern verbinden.

Die Knappheit und Kürze des Sonettes hat bei reichem Gedankengehalt unwillkürlich das Streben erzeugt, über die Verszahl hinauszugehen. Man dichtete schon in Italien sonetti colla coda d. h. Sonette mit einem Schwanz, mit einer Art von Geleit, das entweder aus einem Vers oder aus einem Terzett oder auch aus mehreren Terzetten bestehen kann. Im Doppelsonett kommen entweder alle oder einige Verse zweimal vor (Zesen); Schoch hat ein Doppelsonett mit einzeiligem Schwanz gedichtet, das also aus 30 Versen besteht. Eine Verlängerung der Verszeilen ergibt sich, wenn auf den Reim das Echo folgt, das im XVII. Jahrhundert und bei den Romantikern beliebt ist; mitunter werden aber, z. B. von Zesen, kürzere Verse gewählt und das Echo ist dann in die Taktzählung eingezogen.

Aus der Vereinigung mehrerer Sonette zu einem Ganzen entsteht der Sonettencyklus oder der Sonettenkranz (sonetti a corona). Er besteht aus 15 Sonetten, von denen der Schlussvers des einen immer den Anfangsvers des folgenden und der Anfangsvers des ersten den Schlussvers des vierzehnten Sonettes bildet; das fünfzehnte besteht aus den Anfangsversen aller vierzehn Sonette. Im Deutschen kommen solche Sonettenkränze nur vereinzelt vor: im XVII. Jahrhundert bei Schoch, im XIX. bei Riemer, L. Löwe u. a.

In dialogisierter Form findet man das Sonett bei Goethe. Das siebzehnte Jahrhundert gefällt sich gerade im Sonett in den leersten Spielereien, bei denen es bloss auf musikalische Wirkung abgesehen ist und die namentlich Zesen theoretisch zu vertreten suchte. Die Nürnberger suchten auch

durch das Sonett auf die Augen zu wirken: Birken dichtete ein sogenanntes Bildersonett in Form eines aufgeschlagenen Buches. Eine eben so alberne Spielerei ist das Wechselsonett Kuhlmanns, in dem die ersten zwölf Verse aus lauter einsilbigen Wörtern bestehen, die sich nach Lust versetzen lassen.

Die Geschichte des Sonettes hat Heinrich Welti in erschöpfender und mustergültiger Weise geschrieben, für uns kommen nur die Hauptmomente in Betracht. An die oben erwähnten Erstlinge, die einen polemischen Charakter tragen, schliessen sich die zahlreichen lyrischen Sonette an, die in den Uebersetzungen der romanischen Schäferromane, besonders der französischen, enthalten sind. Die ersten völlig genauen Nachbildungen der strengen Form des Sonettes findet man bei Paul Schede, und Weckhrlin hat das Sonett zuerst als gewohnte Kunstform, besonders in Gelegenheitsgedichten, angewendet. Durch Opitz ist es die beliebte Modeform geworden und von 1740 bis 1770 steht es, was die Massenhaftigkeit der Produktion betrifft, auf dem Höhepunkt. Bis in die Zeit der galanten Dichtung und der niedersächsischen Poeten hat es sich neben andern Formen behauptet und erst die Jünger Boileaus haben es zum alten Eisen geworfen. Gottsched erklärt es für ein blosses Kunststück, mit dem die Musen sich nichts zu schaffen machten und das zum poetischen Unrath gehöre. Bei den Schweizern war das Sonett mit dem Reime verloren und Sulzer erweist ihm die gleiche Verachtung wie Gottsched. Da trat ein Jahr vor Gottscheds Tod ganz unerwartet ein gewisser Westermann mit Sonetten (1765) hervor. Dem Vorwurf, nichtigen Inhalt in spielender Form zu geben, glaubte er am besten dadurch zu begegnen, dass er gelehrte Themen wählte: seine langweiligen Sonette behandeln Geographisches, Mythologisches, Zoologisches, geschichtliche und litteraturgeschichtliche Fragen; aber sie waren schon bei ihrem Erscheinen in der Form veraltet, denn sie benützten den Alexandriner. Erst bei den Halberstädter Dichtern, die auch sonst Kenntniss und Verständniss für die italienische Dichtung verrathen, beginnt die zweite Periode der deutschen Sonettendichtung. Klamer Schmidt führt den

fünffüssigen Jambus in den Sonetten ein, die er 1776 im Teutschen Merkur veröffentlichte. Seit 1789 machte Bürger, der Anfangs von dem Sonett fast so niedrig dachte wie Gottsched und den unbedeutendsten Inhalt für gut genug hielt, mit schnell wachsender Lust und Kraft Tag für Tag sein Sonett und W. Schlegel ging bei ihm in die Schule. W. Schlegel hat wiederum in dem Jenenser Kreis der Romantiker Schule gemacht: in Jena dichtete um die Wende der Jahrhunderte alles in Sonetten, selbst der Philosoph Schelling und die Frauen des Kreises. Bei Goethe findet man das älteste Sonett in der Uebersetzung des Benvenuto Cellini, die 1796 in Schillers Horen erschienen ist, und es mögen andere gefolgt sein, ehe er das Sonett als Einlage im Drama (Was wir bringen, Natürliche Tochter) verwendete. Aber erst der Aufenthalt des mystischen Liebesgesellen Z. Werner in Weimar hat ihn zum Wetteifer in der Sonettendichtung herausgefordert und ihm verdanken wir die schönsten Sonette, die in deutscher Sprache gedichtet worden sind; denn seine Sonette sind nicht bloss metrisch vollkommene, sondern auch inhaltlich bedeutende Dichtungen. Gleich darauf spitzte sich der Krieg zwischen der Aufklärung und der Romantik in einen Kampf um das Sonett zu, der von Voss und Baggesen auf der einen und von den Herausgebern der Trösteinsamkeit auf der andern Seite in Sonetten geführt wurde. Zu manchen argen Geschmacklosigkeiten der romantischen Sonettenwuth traten die sinnigen Sonette Uhlands und die formenstrengen Platens in erfreulichen Gegensatz. Erst um die Wende der zwanziger und dreissiger Jahre tritt mit den übrigen Verskünsten der Romantiker auch das Sonett in die bescheidene Stellung zurück, die es in der deutschen Dichtung immer mit Ehren behaupten wird. Fast jeder unter den bedeutenderen neueren Lyrikern hat Sonette gedichtet, keiner aber mehr hat es gewagt, die Sonette in Dutzenden und in Hunderten auftreten zu lassen.

### DAS TRIOLETT.

Das Triolett ist ein einstrophiges Gedicht von epigrammatischem Charakter, bestehend aus acht jambischen oder

trochäischen, meistens acht- bis zehnsilbigen Versen, die durch zwei Reime verbunden sind und von denen der erste Vers an vierter und siebenter, der zweite an achter Stelle wiederkehrt, so dass das Gedicht mit den beiden ersten Zeilen schliesst. Wenn die gleichen Buchstaben die gleichen Reime, die gleichen Ziffern die gleichen Verse bedeuten, so hat man folgendes Schema: $a^1 b^1 a a^1 a b a^1 b^1$,

Rassmann, der die Triolette der Deutschen in zwei Sammlungen (1815 und 1817) zusammengestellt hat, unterscheidet drei Arten des Triolettes: erstens die eigentliche Triolette, in denen die Form streng eingehalten wird; zweitens die freien Triolette, wo man die strenge Form mit Bewusstsein und Absicht verlässt, sei es in Bezug auf die Vers- oder Reimzahl, oder in Bezug auf die Stellung der wiederkehrenden Verse, oder indem man die refrainartig wiederkehrenden Verse in Bezug auf den Wortlaut variiert; endlich ähnliche einstrophige Dichtungen, in denen man sich der Form des Triolettes unbewusst und unabsichtlich nähert, wie das z. B. in den Da capo-Arien der Singspiele des vorigen Jahrhunderts (man vergleiche Goethes Erster Verlust mit dem Refrain: *„Ach wer bringt die schönen Tage"*) der Fall ist. Solche triolettähnliche Gedichte und auch Triolette selbst findet man schon bei den Dichtern des vorigen Jahrhunderts, bei Hagedorn, Gleim, Götz, Gotter, Klamer Schmidt. Das echte Triolett haben erst die Romantiker (W. Schlegel, Rückert, Platen), mit denen hier Voss zusammengeht, gepflegt. Gegen Merkel, der die Terzinen in Tiecks Genovefa mit Trioletten verwechselt hatte, richtete W. Schlegel das folgende Triolett:

*mit einem kleinen triolett*
*will ich dir, kleiner Merkel, dienen;*
*verwirrst du mächtige terzinen*
*mit einem kleinen triolett?*
*ei, ei, bei solchen kennermienen?*
*ich wies dir neulich das sonett:*
*mit einem kleinen triolett*
*will ich dir, kleiner Merkel, dienen.*

## SPANISCHE STROPHEN.

Unter den spanischen Strophen ist im Deutschen am häufigsten die Zehnzeile, die

### DECIME.

Sie besteht im Spanischen aus zehn vierfüssigen Trochäen, also aus klingenden Versen, die durch die Assonanz verbunden sind. Im Deutschen wechseln meistens stumpfe und klingende Verse mit einander ab; sogar die Schlegel müssen sich in ihren Glossen den Wechsel klingender und stumpfer Ausgänge an den gleichen Stellen verschiedener Strophen gestatten, wenn das Thema aus klingenden und aus stumpfen Versen besteht und daher (s. unten) die Schlusszeilen einmal klingend, dann wieder stumpf sein sollen. An die Stelle der Assonanz tritt im Deutschen natürlich der Reim. Unter den mannigfaltigen Reimstellungen ist im Deutschen weitaus die beliebteste *abbaa|ccddc* (Variation *abbab|ccddc*); darnach *ababa|ccddc* (Variation *ababa|ccdcd*). Seltener sind *abbab|cdccd, abaab|ccddc, ababb ccddc.* An der Vierzahl der Reime hält man fest; zwei Reime *(abbaabubba)* und fünf Reime *(abbaccdccd* und bei W. Müller *ababccdede)* kommen wohl vor, aber doch im Ganzen nur selten.

Die Decime ist erst von den Romantikern eingeführt worden, die sie sogar im Drama (Tiecks Octavian, Z. Werners Weihe der Kraft), am häufigsten aber doch in ihren unzähligen Glossen verwendet haben.

### DIE GLOSSE

verhält sich zur Decime wie das Lied zur Strophe, oder wie die Canzone zur Canzonenstrophe. Auch sie ist spanischer und portugiesischer Herkunft. In der spanischen Glosse wird eine Vierzeile als Schema vorausgeschickt, deren einzelne Verse als Schlusszeilen von vier Decimen wiederkehren und deren Inhalt in den folgenden Strophen variiert wird.

Als Thema sind allgemein bekannte und jedem geläufige Verse anderer Dichter beliebt. Unsere Romantiker haben sich besonders an Tieck gehalten, dessen *liebe denkt in süssen tönen* von Tieck selbst, von den beiden Schlegel (von Wilhelm

sogar zweimal), vom Grafen Loeben, von Gottwalt, von Massow so unermüdlich glossiert wurden, dass Uhland und Ernst Schulze sich in parodistischen und ironischen Glossen Luft machten; Uhland hat in dem Dialog zwischen dem Romantiker und dem Recensenten auch Tiecks Glosse auf die mondbeglänzte Zaubernacht parodiert. Ausser Tieck ist wohl Goethe am meisten glossiert worden: *eines schickt sich nicht für alle* von Fr. Schlegel, Uhland, Riemer, Laun und parodistisch im Berliner Dialekt von L. Robert; *willst du immer weiter schweifen* von Riemer und Gottwalt; *liebe schwärmt auf allen wegen* von Riemer, Nikolaus Meyer, Haugwitz. Auch die Calderonischen Verse *meinen augen muss ichs sagen* sind von Graf Loeben, H. von Chézy, Graf Malsburg glossiert worden. Andere haben die Schlussworte der Müllnerischen Schuld oder gar das alte Nachtwächterlied zum Thema gewählt. Immer aber ruft eine Glosse ein halbes Dutzend anderer über dasselbe Thema hervor.

Abweichungen von der strengen Form der Glosse pflegt man als **freie Glossen** oder als **Variationen** zu bezeichnen, obwohl der letztere Ausdruck auch von der eigentlichen Glosse gebraucht wird. Eine freie Glosse ist es schon, wenn statt der Decimen eine achtzeilige oder zwölfzeilige Strophe (Laun, Arnim) gebraucht wird; als Variation im engern Sinn bezeichnet man es, wenn die Strophen gar von ungleicher Länge sind. Bei Loeben entsteht einmal eine elfzeilige Strophe, indem die aus dem Thema wiederholte Zeile nicht bloss den Schlussvers sondern auch den Anfangsvers einer jeden Strophe bildet. Auch in Bezug auf die Verszahl und die Verwendung des Thema kommen die verschiedensten Variationen vor. Das gewöhnliche sind allerdings vierzeilige Themen, aber in freien Glossen oder Variationen kommen auch öfter zweizeilige vor, und es sind dann wieder mehrere Spielarten möglich. Entweder: die beiden Zeilen wiederholen sich am Schlusse einer jeden Strophe, so dass man es einfach mit einem als Thema vorangestellten Refrain zu thun hat. Oder: die zwei Verse des Thema kehren als Schlussverse von vier Strophen je zweimal wieder, indem der erste Vers den Schluss der ersten und der dritten, der zweite den Schluss der zweiten und der

vierten Strophe bildet. Wenn hier zwei Verse des Thema vier Strophen verbinden, so werden wieder in andern Fällen vier thematische Verse in zwei Strophen glossiert, von denen die erste mit den beiden ersten, die zweite mit den beiden letzten Versen schliesst. Auch ein vierzeiliges Thema (z. B. Goethes *schaff das tagwerk meiner hände*) verbindet oft zwei Strophen als blosser Refrain, der am Ende einer jeden wiederkehrt. Wie bei dem flüssigen Kehrreim kommt es ferner vor, dass der Wortlaut des Thema eine Variation erfährt; Z. Werner schickt einmal ein vierzeiliges Thema voraus, das er dann in einer zwölfzeiligen Strophe unter Veränderung des Wortlautes glossiert und zum Schluss wieder mit den Sinn verändernden Abweichungen wiederholt. Eine künstlichere Form hat Bueren angewendet: er schickt zwei Zeilen, die durch die Cäsur und den Sinn in vier Halbzeilen zerfallen, als Thema voraus; jede der folgenden fünf Strophen schliesst mit diesen zwei Zeilen, und von der zweiten ab (also nachdem am Schlusse der ersten das Thema angeschlagen worden ist) beginnt auch jede Strophe mit einer Halbzeile des Thema. Auch sonst verbindet sich gern Wiederholung einzelner Theile des Thema am Anfang oder in der Mitte der Strophe mit der Wiederkehr der thematischen Zeile am Schlusse. Nur einmal kommt ein siebenzeiliges Thema (Goethes *ach wer bringt uns eine stunde*) vor, das in drei Strophen in der Weise glossiert wird, dass Vers 1 und 2 den Schluss der ersten, Vers 3 bis 5 den Schluss der zweiten, und Vers 6 und 7 den Schluss der dritten Strophe bilden. Wenn aber Freudenhold in seinen Variationen nach dem Portugiesischen das vorausgeschickte, ausser dem Satzgefüge sinnlose Thema *auf der liebe schwingen* als Refrain am Ende jeder Strophe wiederkehren lässt, so ist hier gar kein Zusammenhang mit der Glossenform mehr zu finden; man hat es einfach mit einem der vielen Volkslieder oder Kunstgedichte zu thun, denen der Refrain als Titel vorausgesetzt wurde.

Als **Doppelglossen** bezeichnen die einen zwei aufeinanderfolgende Glossen über verschiedene Themen; die anderen zwei Glossen über dasselbe Thema, in denen sich also das

Thema am Schlusse der Strophen zweimal wiederholt, die aber zusammen nur Ein Gedicht bilden. Wie nun die dialogische Einkleidung in den Glossen überhaupt beliebt ist und dem Dichter ebenso wie in der verwandten Sestine die Arbeit erleichtert, so werden namentlich in den Doppelglossen entweder die einzelnen Strophen oder die einmalige Abwandlung des Thema je einer Person in den Mund gelegt. Auch formelle Variationen liebt man hier anzubringen: man lässt z. B. bei vierzeiligem Thema das erste Mal je einen Vers als Schlusssatz wiederkehren; dann aber die beiden ersten, die drei ersten, wieder die beiden ersten und endlich alle vier Zeilen. Namentlich der Graf Loeben hat die Glosse oft zu ganzen romantischen Dramoletten erweitert. In seinem Waldstück wird das vierzeilige Thema zuerst in einem Lied des Jägers so glossiert, dass in vier elfzeiligen Strophen in umgekehrter Aufeinanderfolge der vierte, dritte, zweite, erste Vers nicht bloss den Schlussvers sondern auch den Anfangsvers der Strophen bilden; in dem folgenden Lied der Schäferin wird das Thema in gerader Folge glossiert, in zehnzeiligen Strophen, wo nur der Schlusssatz dem Thema angehört; in dem Lied des Räuberhauptmanns kehren der letzte, die zwei letzten, die drei letzten und endlich alle vier Verse des Thema am Schluss der Strophen wieder; der Zitherspieler glossiert das Thema kreuzweise, indem die Verse des Thema in der folgenden Reihenfolge 1, 3, 2, 4 als Schlussverse wiederkehren; der Edelknabe wieder in gerader Folge; ebenso, nur mit vertheilten Rollen, die Lustwandlerinnen; in dem Presto wieder gerade Folge, aber hier sind auch die einzelnen Strophen unter die verschiedenen Personen des Waldstückes vertheilt; den Schluss bildet die Rückkehr zum Thema, dessen Verse zuerst in umgekehrter Folge von dem liebenden Mädchen, dann in gerader Folge von dem liebenden Knaben gesungen werden.

Mit der Glosse verwandt ist die **Tenzon**, das **Streitgedicht** oder der **Wettgesang**. Hier wird mehreren Dichtern ein Thema aufgegeben, das vorausgeschickt wird; die Dichter behandeln es dann jeder in einer Reihe von Strophen, deren letzte Zeilen immer wieder auf die im Thema aufgeworfene Frage

antworten, während die ersten die Beweisführung enthalten. Auch hier ist das Thema meist vierzeilig, die Strophen Decimen. Uhland und Rückert haben in Terzinen die Frage erörtert, ob Untreue oder Tod der Geliebten das kleinere Uebel sei: Uhland erklärt sich für den Tod, Rückert für die Untreue. Aber in der neueren Dichtung sind solche den mittelalterlichen Sängerkriegen nachgebildete Wettkämpfe selbst in der romantischen Zeit nur hie und da ausgefochten werden.

### DIE CANCION

ist eine dreitheilige Strophe aus vierfüssigen, klingend oder stumpf ausgehenden Trochäen, deren drei Theile völlig gleichen Bau und gleiche Reimstellung haben und wo die Reimwörter des ersten Theiles im dritten wiederkehren. Die Verszahl ist meistens 12 oder 15. Die Romantiker haben oft ganze Tage „verpötert“, um solche Kunststücke fertig zu bringen, und Fr. Schlegel that sich auf die Cancion viel zu Gut, die er in seine „Fantasie“ aufgenommen hat:

*wenn ich unverstanden bliebe,*
*ohne gegenstand mein streben,*
*keine liebe mir gegeben,*
*würd' ich dennoch innig lieben,*
*um so inniger nur leben.*
*was mein sehnen lieblich wähnte,*
*was ich liebesehnend meine,*
*ist so heiter, lind' und reine,*
*dass kein sinn sich weiter sehnte,*
*der gesehn diess einzig eine,*
*wenn ich fern von freuden bliebe,*
*ohne gegenstand mein streben,*
*keine liebe mir gegeben,*
*würd' ich dennoch innig lieben,*
*und in heitern freuden schweben.*

## FRANZÖSISCHE STROPHEN.

Die französischen Strophen haben im Deutschen keine Geschichte; sie sind nur vereinzelt nachgeahmt worden und für die Entwicklung unserer Metrik ohne Bedeutung geblieben.

### DAS QUARTRAIN

besteht aus vier Versen von beliebiger Art, die durch umarmende Reimstellung unter einander verbunden sind. Es ist, ohne Bewusstsein des romanischen Vorbildes, im XVII. und im XVIII. Jahrhundert gern für Epigramme verwendet worden; z. B. von Lessing (Die Ewigkeit gewisser Gedichte):

*verse, wie sie Bassus schreibt,*
*werden unvergänglich bleiben: —*
*weil dergleichen zeug zu schreiben,*
*stets ein stümper übrig bleibt.*

### DAS RONDEAU.

Das französische Rondeau besteht meistens aus 13 acht- oder zehnsilbigen Versen, die durch zwei Reime verbunden sind und durch die Reimstellung und die Sinnesabschnitte in drei kleinere Strophen zerfallen; die Anfangsworte des ersten Verses kehren am Schlusse der zweiten und dritten Strophe, nach dem achten und dem letzten Vers, als ein Refrain wieder, der mit der Strophe bloss durch den Sinn, nicht auch durch den Reim verbunden ist. Das Schema lautet also, wenn *r* den Refrain bedeutet, z. B.: *aabba | aabr | aabbar.* Im Französischen ist die Form des Rondeau seit Marot, Du Bellay und den Dichtern des Hôtels Rambouillet beliebt.

Im Deutschen führt sie den Namen Rundreim (Fischart) Rundum (Weckhrlin) oder auch Ringelgedicht (Götz), und hier kommt sie nur vereinzelt bei Fischart (im XVI. Kapitel der Geschichtsklitterung), bei Weckhrlin und in Bearbeitungen altfranzösischer Originale bei Götz, also im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert vor. Streng eingehalten wird die Form nicht: bei Fischart finden wir 10 Zeilen, bei Götz 14 und sogar 19 Zeilen ausser den beiden Refrainzeilen, die im Deutschen Halbverse bilden, und nur Weckhrlin hält an den 13 Versen fest. Bei Fischart ist das Rondeau, der geringeren Verszahl entsprechend, zweistrophig anstatt dreistrophig; die Zweizahl der Reime wird von Götz nur einmal aufrecht erhalten, zweimal bedeutend überschritten (vier und fünf Reime).

Die im Französischen beliebteste Reimstellung kommt nur einmal bei Weckhrlin vor. Sonst bietet Fischart *abbaabr | ababr;* Weckhrlin *abab | ababr | aababr;* Götz *abba | ababr | ccdeedr, abab | baabr | ccb | ddbr* und *aabbaba | abaabr | aabbaaar*. Die Verse sind bei allen diesen Dichtern vierfüssige Jamben, bei Götz einmal fünffüssige. Als Beispiel wähle ich Weckhrlins An dem Hofe.

*Glück zu, du hof und du hofleben,*
*da wenig trauben und viel reben,*
*da weder wahrheit, treu noch zucht,*
*des prachts, lists und betrugs erbzucht,*
*mit schalkheit und thorheit verweben.*
*du hof, an dem die sünden kleben,*
*mit allen lastern rund umgeben,*
*du nest der trägheit und unzucht,*
*glück zu.*
*dein mund ist mild, dein herz darneben*
*stets falsch, will wankelbar umschweben,*
*du hast viel hoffnung, wenig frucht;*
*darum von dir nehm ich die flucht,*
*und sag dir, freiend jetzt mein leben:*
*glück zu.*

## DAS RONDEL

ist in Frankreich seit dem XIV. und XV. Jahrhundert beliebt. Es besteht meistens aus vierzehn Zeilen, die wie im Rondeau durch nur zwei Reime verbunden sind; die beiden ersten Zeilen bilden einen abgeschlossenen Gedanken und kehren in der Mitte (Vers 7 und 8) und am Schlusse (Vers 13 und 14) wieder. Wenn also die gleichen Buchstaben die Reime, die gleichen Ziffern denselben Text bezeichnen, ergibt sich als Schema: $a^1 b^1 baaba^1 b^1 \mid abba\, a^1 b^1$.

Im Deutschen hat Götz im vorigen Jahrhundert einige Rondels aus einem altfranzösischen Dichter des XIV. Jahrhunderts übersetzt, die er wie die Rondeaux als Ringelgedichte bezeichnet und die bisher immer als Rondeaux galten. Götz verwendet vierfüssige jambische Verse mit klingendem oder stumpfem Ausgang; seine Rondels zerfallen durch den Refrain in zwei Strophen. Das erste besteht aus

15 Zeilen und ist auch dadurch von Interesse, dass die beiden Refrainzeilen auch unter einander reimen. Das Schema des ersten lautet daher $a^1a^2baba^1a^2$ | $ccbcbaa^1a^2$; das des zweiten $a^1b^1abaa^1b^1$ | $ababaa^1b^1$. Neuerdings hat ein Berliner Schriftsteller (O. E. Hartleben) die Mondrondels aus dem Pierrot Lunaire von Albert Giraud in fünffüssigen, leider ungereimten Trochäen übersetzt. Dreizehn Verse zerfallen in drei kleine Strophen (4 + 4 + 5 Zeilen), von denen die zweite mit den beiden ersten Versen, die dritte aber bloss mit dem ersten des ganzen Gedichtes schliesst. Das Schema ist also: $a^1b^1cd$ | $efa^1b^1$ | $ghika^1$. In dieser Form nähert sich das Rondel noch mehr dem Triolett, mit dem es Poggel einmal verwechselt hat. Als Beispiel mag uns Götzens Ringelgedicht nach dem Französischen dienen:

*des schönen frühlings hoffourier*
*bereitet wieder das quartier,*
*und spreitet über jedes gosen*
*tapeten von beliebter zier,*
*durchstickt mit veilchen und mit rosen.*
*des schönen frühlings hoffourier*
*bereitet wieder das quartier.*

*Kupido lag als wie erstarrt*
*im schnee des februars verscharrt:*
*jetzt tanzt er unter aprikosen,*
*und alles ist in ihn vernarrt;*
*ein jedes herz, ihm liebzukosen,*
*ruft: rauher winter, fleuch von hier!*
*des schönen frühlings hoffourier*
*bereitet wieder das quartier.*

### DIE VOLTANELLE.

Das Schema lautet, wenn die gleichen Buchstaben die Reime, die gleichen Ziffern gleichen Text bedeuten, so: $a^1ba^2$ $aba^1$ $aba^2$ $aba^1$ $aba^2$ . . . . . $aba^1a^2$. Deutsche Nachbildungen sind selten.

## DIE ORIENTALISCHEN VERSMASSE.

Die Einführung der orientalischen Silbenmasse verdanken wir den Romantikern, die uns überhaupt den Orient erschlossen haben. Die Metrik der Orientalen steht freilich, vom rhythmischen Standpunkt aus betrachtet, auf einer unvollkommenen Stufe. Sie wirkt mehr durch den Reim als durch den Rhythmus. Sie gestattet die freieste Bewegung; und wie die romanischen Masse, deren Wiedererweckung wir den Romantikern verdanken, so haben auch die orientalischen dahin gewirkt, unsere Verskunst unwillkürlich und unmerklich von der souveränen Herrschaft des Rhythmus zu entwöhnen. Es ist sehr charakteristisch für die metrischen Bestrebungen der Romantiker, dass gerade diejenigen, welche dem Rhythmus in den antiken Versmassen alle Rechte über die Sprache einräumten, durch die Nachbildung der romanischen und der orientalischen Formen auch wieder an der Untergrabung des Rhythmus arbeiteten. So hat sich ein wohlthätiges Gegengewicht innerhalb der Schule selbst hergestellt, das bei den excentrischen und auch in technischer Hinsicht immer zum künstlichsten strebenden Neigungen der Schule nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Da man sich einmal daran gewöhnt hat, die Romantiker als die bösen Buben zu betrachten, die jedes Spiel verdorben haben, so kann man sie in metrischer Hinsicht mit dem Geist vergleichen, der das Böse will und das Gute schafft; denn nicht von Voss und Platen, sondern von den Romantikern hat die moderne Verskunst die Freiheit des Sinnes mit der rhythmischen Regel verbinden, antike und romanische Verskunst gleich hoch schätzen gelernt.

Die orientalischen Masse, die im Deutschen Eingang gefunden haben, sind entweder persischer oder arabischer Herkunft.

### DAS GHASEL, DIE KASSIDE UND DIE PERSISCHE VIERZEILE.

Das persische Ghasel besteht aus beliebigen, aber unter einander gleichen Versen, die mit einem Reimpaar beginnen

und denselben Reim in den geraden Zeilen festhalten, während die ungeraden ungereimt bleiben. Es herrscht also nur Ein Reim durch das ganze Gedicht und die Reimstellung ist *aaxayaza* . . . . Je zwei Verse bilden ein Ganzes, eine Art Distichon, innerhalb dessen eine stärkere Interpunktion nicht gestattet ist. Der orientalische Name für ein solches Distichon ist beit d. i. Haus, das erste (das Reimpaar *aa*) heisst das Königsbeit. Im Deutschen redet man meistens in der Mehrzahl von Ghaselen, wie von Distichen; man legt also den Namen des ganzen Gedichtes der Zweizeile bei.

Im Persischen bedeutet Ghasel ein Lobgedicht und die Dichter des Orientes unterscheiden das Ghasel, in dem das Lob des Friedens, des häuslichen Lebens, der Freundschaft u. s. w. gesungen wird, von der kriegerischen Kasside, die das Lob des Krieges, des Lagerlebens, des Sieges u. s. w. singt, nur durch den Inhalt, nicht durch die Form. In beiden durchzieht das Lob des besungenen Gegenstandes wie jener einzige Reim das ganze Gedicht und kehrt in immer veränderter Gestalt in jeder Verszeile aufs neue wieder.

Das Ghasel und die Kasside sind älter als die persische Vierzeile, welche die beiden ersten Distichen zu einem Ganzen zusammenfasst: sie ist also eine vierzeilige Strophe, in welcher die dritte Zeile reimlos ist. In der Sucht, überall Spuren einer uralten Volksdichtung zu finden und die fremden Formen auf nationale zurückzuführen, hat H. Welcker die persische Vierzeile in unseren Schnaderhüpfeln wiederfinden wollen, mit denen sie doch bloss die kunstlose Reimstellung *(aaxa)* gemein hat, während das Charakteristische unserer Schnaderhüpfel gerade in dem jonischen Rhythmus liegt, der in der persischen Vierzeile ganz unbestimmt ist.

Die Beschaffenheit der Verse ist in diesen drei Gattungen gleichgültig. Es kommen jambische und trochäische, daktylische und gemischte Verse vor, von 10, 12, 15 und noch mehr Silben. Die Neigung zu komplicierteren Massen, zu längeren, durch die Cäsur gegliederten Versen macht sich bemerkbar. Platen hält streng daran fest, dass alle Zeilen desselben Gedichts von gleichem Bau seien; Rückert gestattet

sich den Wechsel wenigstens zwischen trochäischen und daktylischen Versen.

Es ist bei den orientalischen Versmassen wie bei den romanischen: der osteologische Bau, den das Schema darstellt, ist sehr einfach und gestattet die grösste Freiheit; aber das Knochengerüste wird nun reichlich mit rosigem blühendem Fleisch umgeben, damit es Leben gewinne. So sind auch die Anforderungen an das Ghasel die einfachsten; aber als begleitender Schmuck stellen sich die schwierigsten Künsteleien ein. Es soll zunächst Ein Reim durch das ganze Gedicht immer wiederkehren, die orientalische Dichtung liebt es so massenhafte Reime auf ein einziges Reimwort zu häufen und es bereitet ihr weniger Schwierigkeiten als uns Deutschen, denselben Reim ein Dutzend Mal und noch öfter wiederkehren zu lassen. Selten gibt sich auch die morgenländische Dichtung mit dem einfachen Reim zufrieden: erweiterte Reime, Doppelreime sind in dem Ghasel zwar nicht Gesetz, aber Herkommen. Sehr oft wiederholt sich nach jedem Reim ein einzelnes Wort oder eine ganze Wortverbindung als Kehrreim. Wie jener einzige Reim, so schlingt sich dann auch dieser Kehrreim als ein Band durch das ganze Gedicht hindurch; und auch inhaltlich kehrt meistens derselbe Gedanke in den verschiedensten Einkleidungen und Bildern wieder, deren Pointe allemal der gegebene Reim bildet.

Es wird ferner zwischen den Endvokalen der gereimten und der ungereimten Zeilen nicht bloss jede Assonanz vermieden, sondern sogar der grellste Klangwechsel aufgesucht. Wenn auch nur Eine Silbe der ungleichen Zeilen denselben Vokal hat mit der gleichstehenden der reimenden, ist die Absicht des Ghasels nach orientalischen Begriffen verfehlt. Nicht sehr gut würde darum Platens Ghasel bestehen können:

*und säng' ich noch so mild von deiner schönheit*
*es gibt kein ton ein bild von deiner schönheit,*
*im eignen blute schwimmt die ganze jugend,*
*getötetes gewild von deiner schönheit.*

Ganz verkannt aber hat Dingelstedt die Form des Ghasels, wenn er auch die ungeraden Zeilen unter einander reimen lässt und noch dazu auf denselben Reim mit den geraden

(also *aaaa . . .*). Dagegen ist, wofern nur die Endvokale der gleichen und der ungleichen Zeilen gehörig unterschieden sind, eine Anspielung auf den Wortlaut der gleichen Zeilen in den ungleichen sehr willkommen. Hübsch singt Rückert:

*komm, in den spiegel blick einmal,*
*wie schön du bist, erschrick einmal,*
*komm, blick einmal ins auge mir,*
*drin deinem bildchen nick einmal.*

Der Refrain, der sich an die Reimworte anschliesst, ist von ihnen oft durch die Interpunktion und durch die Cäsur getrennt, er steht unabhängig von dem Sinne als ein selbständiger Satz und unabhängig von dem Metrum wie ein selbständiger Vers daneben. So bei Rückert:

*die liebste steht mir vor den gedanken, | wie schön, o wie schön!*
*dass mir betäubt die sinne wanken, | wie schön, o wie schön!*
*sie hat mit mienen mich angelächelt, | wie hold, o wie hold!*
*dass durch das herz mir die strahlen schwanken, | wie schön, o wie schön!*

Aber dass auch solche Zeilen nur als erweiterte Reime und nicht als selbständige Verse gelten, ergibt sich daraus, dass sich die allmählige Erweiterung des Kehrreimes von einer bis auf acht Silben in Beispielen verfolgen lässt.

Der erste, der das Ghasel im Deutschen nachzubilden vorhatte, war Friedrich Schlegel (1803). In Goethes Divan findet man nur ähnliche Formen in Liedern, in denen sich entweder derselbe Reim durch das ganze Gedicht wiederholt oder die ungeraden Verse reimen, während die geraden auf dasselbe Reimwort ausgehen *(in tausend formen magst du dich verstecken* $ab^1ab^1cb^1eb^1db^1db^1 \ldots$*)*. Erst Rückert hat (Taschenbuch für Damen 1821) die strenge Form des Ghasels in die deutsche Litteratur eingeführt und sein eifrigster Nachfolger ist Platen gewesen. Platen fühlt in den Ghaselen einen eigenen Geist wehen, als ob die Liebe, um mit sich selbst zu spielen, diese Form geschaffen; und in einem Ghasel charakterisiert er sie so:

*kein verständiger kann zergliedern, was den menschen wohlgefällt,*
*etwas ist in diesen liedern, was den menschen wohlgefällt.*

Als Beispiel eines längeren Gedichts mögen die folgenden Ghaselen gelten:

*wie die lilie, sei dein busen offen, ohne groll,*
*aber wie die keusche rose sei er tief und voll!*
*lass den schmerz in deiner seele wogen auf und ab,*
*da so oft dem quell des leidens dein gesang entquoll.*
*fürchte nicht zu sterben, guter, denn das leben trügt;*
*gib der erde gern den letzten, schauderhaften zoll!*
*lass das welke blatt vom baume stürzen in den teich,*
*weil es noch im todestaumel sich berauschen soll.*

## DIE ARABISCHE MAKAME.

Das Wort Makame bedeutet im Arabischen dasselbe wie Divan im Persischen: nämlich einen Salon, ein Konversationszimmer und dann das dort geführte Gespräch. In die Dichtung übertragen, bezeichnet es ein gereimtes Gespräch und in der That hat man es bei den Makamen mit der unvollkommensten rhythmischen Form, nämlich mit gereimter Prosa zu thun. Es werden Zeilen von verschiedener Länge, von bald jambischem bald trochäischem Rhythmus, mit einsilbigen und mehrsilbigen Senkungen, das heisst also: keine taktierenden Verse sondern eine rhythmische Prosa, die nur dem Zusammentreffen mehrerer Accente aus dem Wege geht, durch den Reim verbunden. Je kunstloser der rhythmische Bau ist, um so künstlicher pflegen auch hier die Reime zu sein: dieselben Reime kehren oft zweimal und öfter wieder, sie werden mit Alliterationen und Schlagreimen untermischt u. s. w. Meistens schliesst ein Lied in Ghaselenform die Dichtung ab.

Eine solche gereimte Prosa finden wir schon im XVI. Jahrhundert, ganz unabhängig von orientalischen Einflüssen, bei Fischart, wenn er etwa sagt: *dan wie sie die sprach nit von andern haben, also wollen sie auch nit nach andern traben: ein jede sprach hat ir sondere angeartete tönung und soll auch bleiben bei derselben angewöhnung.* Mit den freien Rhythmen und mit den Knittelversen hat diese Reimprosa so wenig zu thun als die Makamen, die Rückert zuerst

im Stuttgarter Morgenblatt 1826 dem Araber Hariri frei nachgebildet hat. Er mag uns ein kurzes Beispiel geben:

*das seltsamste, was ich auf reisen sah, war, was in Minaret Elnoman geschah, wo sich stellte dem richter dar, ein streitendes paar, ein alter mit gestumpftem zahne, und ein jüngling frisch wie ein zweig der Myrobalane.*

# LITTERATURVERZEICHNISS UND ANMERKUNGEN.

Ich zitiere nur Spezialwerke ausführlich, die bekannten oder leicht zu erfahrenden Titel möglichst kurz. Was in Monographien, Erläuterungsschriften, Einleitungen zu kritischen Ausgaben etc. zerstreut ist, wird nur dann angemerkt, wenn im Text ausdrücklich davon Gebrauch gemacht worden ist. Die ältere Litteratur findet man bei Sulzer IV² 660 ff., in Blankenburgs Zusätzen zu Sulzer III 257 ff. und in den Vorreden von Meinecke und Petri verzeichnet; die metrischen Abschnitte der Renaissancepoetiken sind von Borinski (Geschichte der Renaissancepoetik) besprochen. Die Literatur über die ältere deutsche Verskunst, welche Paul vor Kurzem in seinem Grundriss verzeichnet hat, ist ausgeschlossen; es kommt hauptsächlich Sievers' Altgermanische Metrik (Halle a. d. Saale 1893) hinzu. In historischer Hinsicht werden die metrischen Kapitel in Kobersteins Grundriss und in der Literaturgeschichte von Wackernagel-Martin vorausgesetzt.

## ALLGEMEINE LITTERATUR.


Apel, August, Metrik. Zwei Theile. Leipzig 1814, 1816.

Assmus, Die äussere Form der neuhochdeutschen Dichtkunst. Leipzig 1882.

Bellermann, Dr. G., Zur deutschen Verskunst. Progr. Berlin, Königsstädtische Realschule 1872.

Belling, Dr. Eduard, Oberlehrer, Beiträge zur Metrik Goethes. Drei Theile. Progr. Bromberg Gymn. 1884, 1885, 1887.

Belling, Eduard, Die Versmasse in Goethes Pandora. Progr. Bromberg 1890.

Belling, Dr. Eduard, Die Metrik Schillers. Breslau 1883; (vgl. dazu Jos. Wackernell in der Zeitschrift für deutsche Philologie XVII 449 ff.).

Belling, Eduard, Die Metrik Lessings. Berlin 1887.

Bellinger, Über die deutsche Sprache, mit besonderer Rücksicht auf das Verhältnis ihres Rhythmusprinzipes zu der antiken. Wiesbaden 1840.

Benedix, Roderich, Das Wesen des deutschen Rhythmus. Beitrag zur deutschen Verslehre. Leipzig 1862.

Benedix, Roderich, Der mündliche Vortrag. Ein Lehrbuch für Schulen und zum Selbstunterricht. Erster Theil: Die reine und deutliche Aussprache des Hochdeutschen. Zweiter Theil: Die richtige Betonung und die Rhythmik der deutschen Sprache. Dritter Theil: Die Schönheit des Vortrags. Leipzig 1870, 1871.

Bernhardi, A. F., Sprachlehre, zweiter Theil. Berlin 1803 (enthält auch eine vollständige Metrik).

Brücke, Dr. Ernst, Professor der Physiologie und Mitglied der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien: Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst. Wien 1871. (Vgl. dazu Scherer, Geschichte der deutschen Sprache, Berlin 1878, $^{2}$618 ff.).

Dühr, Über Metrik und Rhythmik. Progr. Friedland 1885.

Enk, M., Über deutsche Zeitmessung, mit einem Anhang über die tragischen Versmasse. (Zuerst in den Wiener Jahrbüchern der Litteratur 1835, III. Quartal.) Wien 1836.

Finkenstein, Von dem deutschen Versbau in der Arethusa II, November 1819.

Freese, Dr. C., Prorector am Gymnasium in Stargardt, Deutsche Prosodie. Stralsund 1837.

(Garve, Karl Bernhard), Der deutsche Versbau oder Wortmessung, Wortbewegung und Wortklang im Verse. Berlin 1827.

Giesebrecht, Karl, Professor, Einige Worte über die Anforderungen, welche Versmass und Reim an den deutschen Dichter jetziger Zeit machen. Progr. Berlin, Gymn. Zum grauen Kloster, 1831.

Gotthold, Friedrich August, Direktor des Friedrichs-Kollegiums und Mitglied der Königl. wissenschaftlichen Deputation für Ostpreussen, Westpreussen und Litthauen, sowie der Königl. Deutschen Gesellschaft, Über deutsche Verskunst und einige Mängel derselben. Eine in der Königlichen Deutschen Gesellschaft zu Königsberg gehaltene Vorlesung . . . Königsberg [1813].

Gotthold, Friedrich August, Direktor, Versuch einer Grundlage der deutschen Ton- und Silbenmessung. Progr. Königsberg [1815].

Gotthold, Friedrich August, Metrischer Lückenbüsser in Prosa. Progr. Königsberg 1819.

Gottschall, Rudolf, Poetik, Die Dichtkunst und ihre Technik. Erster Band. Zweite, wesentlich verbesserte und vermehrte Auflage. Breslau 1870 (IV. bis VI. Abschnitt).

Gräffe, Anweisung zum Rhythmus. Göttingen 1809.

Grotefend, Deutsche Prosodie. Giessen 1815.

Hahn, W., Metrik der deutschen Sprache. Berlin 1882.

Hamerling, R., Haben wir Deutsche noch eine Metrik? Deutsche Revue, Juni 1884 (abgedruckt Prosa, Neue Folge 1891 II, 93 ff.).

Hamerling, R., Nachwort zum König von Sion, 9. Auflage.

Hauptmann, M., Harmonik und Metrik. Leipzig 1853.

Helfrecht, Anleitung zur deutschen Dichtkunst. Hof 1810.

Helmholtz, H., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig 1863 u. ö. (S. Gehrings Anzeige Im neuen Reich 1872, Nr. 3 f., S. 21 f. und 79 ff. und 922 ff. Populäre Darstellungen: Tyndall, On Sound, London 1867; Sidley Taylor, Sound and Music, London 1873; Helmholtz und Wiedemann, Der Schall. Braunschweig 1874).

Hermann, Gottfried, De metris poetarum graecorum et romanorum libri III, 1796.

—, Handbuch der Metrik, 1799.

—, Elementa doctrinae metricae, 1815.

c Hertzberg, Zur Geschichte und Kritik der deutschen Uebersetzungen, Preuss. Jahrbücher, April 1864, XIII 366 ff.

Hoffmann, Karl Johann, Die Wissenschaft der Metrik. Für Gymnasien, Studierende und zum Gebrauche für Vorlesungen. (Anhang I: Die antike Rhythmik und Musik in ihrem Verhältnisse zur Metrik. Anhang II: Regeln zum deutschen Versbau.) Leipzig 1835.

Kirchner, Gesetze der deutschen Zeitmessung. Stralsund 1828.

Klopstocks metrische Abhandlungen, gesammelt bei Back und Spindler, 3. Band. Leipzig 1830.

Krüger, Ueber die metrischen Verhältnisse der deutschen Sprache Progr. Emden 1838.

Mehring, Sigmar, Deutsche Verslehre. Leipzig o. J. (Reclams Universalbibliothek 2851—3).

Meinecke, Johann Heinrich Friedrich, Die Verskunst der Deutschen aus der Natur des Rhythmus entwickelt in Vergleichung mit der griechisch-römischen. Zum Schulgebrauch wie auch für Liebhaber der Dichtkunst und Musiker. Quedlinburg und Leipzig. Zwei Theile. 1817.

Meyer, J. F. von, Prosodisches Hilfsbuch, oder von dem Sylbenmass, den Versarten, dem Reim und der Declamation im Teutschen. Zweyte, verbesserte und vermehrte Auflage. Kempten, 1636.

Minckwitz, Johannes, Dr. der Philosophie und der Oberlaus. Gesellschaft für Wissenschaft zu Görlitz, correspond. Mitglied, Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik. Nach neueren Grundsätzen bearbeitet zum Gebrauch für Universitäten, Gymnasien, Realschulen, Seminarien, wie auch zum Selbstunterricht. Leipzig 1843, ²1852 u. ö.

Moriz, Karl Philipp, Versuch einer deutschen Prosodie. Dem König von Preussen gewidmet. Berlin 1786.

Mützel, Ueber die accentuierende Rhythmik in den neueren Sprachen. Landshut 1835.

Orthometrie. Frankfurt a. M. 1808.

Palleske, Ernst. Die Kunst des Vortrags. Stuttgart 1880, ²1884.

Petri. Vorkenntnisse der Verskunst für Deutsche. Pirna 1809.

Philipps, A., Zur Theorie des nhd. Rhythmus. Leipzig 1879.

Prandl, J. G., Anleitung zur deutschen Verskunst. München 1797.

Rückert, F. W., Antike und deutsche Metrik, Berlin 1847.

Sanders, D., Abriss der deutschen Silbenmessung und Verskunst. Berlin 1881.

Scheinpflug, B., Professor an der Kaiserl. Königl. deutschen Ober-Realschule und am Konservatorium der Musik in Prag, Grundzüge der deutschen Metrik. Brünn 1860.

Scherer, Wilhelm, Zur deutschen Metrik. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1865, Bd. XVI S. 797 ff. (abgedr. in den Kleinen Schriften, 2. Band, Zur neueren Litteratur, Kunst und Zeitgeschichte, herausgegeben von Erich Schmidt. Berlin 1893. S. 358 ff. — S. oben unter Brücke und unten unter Vernaleken.)

Schipper, Jakob, Englische Metrik. Bonn 1881—8. 3 Bde.

Schlegel, Wilhelm, in den Sämmtlichen Werken, herausgegeben von Ed. Böckingk. Leipzig 1846 III 19 ff., VII 98 ff., 158 ff. X 5.

Schmeckebier, Deutsche Verslehre. Berlin 1886.

Sievers, Eduard, Accent- und Lautlehre der germanischen Sprachen. Halle 1878 (S.-A. aus Paul und Braunes Beiträgen IV. und V. Band).

Sievers, Eduard, Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen, dritte verbesserte Auflage. Leipzig 1885. (Die vierte Auflage, 1893, ist mir erst durch die Güte des Verfassers zugegangen, als der Druck über die grundlegenden allgemeinen Kapitel weit hinaus bis zum zwanzigsten Bogen vorgeschritten war.)

Sommer, Dr. W., Die Metrik des Hans Sachs. Gekrönte Preisschrift. Halle 1882. (Vgl. dazu Götze im Archiv für Lit.-Geschichte, XII 304 ff.)

Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Progr. Crefeld 1883. (Vgl. Paul im Literaturblatt f. germ. und rom. Philologie, 1884, Nr. 12 S. 460 ff.)

Stumpf, Carl, Tonpsychologie, I. und II. Band. Leipzig 1883 und 1890.

Vernaleken, Th., Die deutsche Verskunst erläutert und auf ihre musikalischen Grundlagen zurückgeführt. St. Gallen 1847.

Vernaleken, Th., Ueber die Betonung mit Rücksicht auf den deutschen Versbau; in der Z. f. d. öst. Gymnasien 1865, Bd. XVI S. 414 ff. (Vgl. dazu Scherer a. a. O. 797 ff., wieder abgedr. Kleine Schriften II 358 ff.)

Viehoff, H., Vorschule der Dichtkunst. Braunschweig 1860.

—, Die Poetik auf der Grundlage der Erfahrungsseelenlehre, herausgegeben von V. Kiy. Trier 1888.

Vischer, Friedrich Theodor, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Dritter Theil, zweiter Abschnitt, viertes und fünftes Heft (die Musik und die Dichtkunst). Stuttgart 1857.

Voss, Johann Heinrich, Zeitmessung der deutschen Sprache. Beilage zu den Oden und Liedern. Königsberg MDCCCII. (Zweite mit Zusätzen und einem Anhange vermehrte Ausgabe, herausgegeben von Abraham Voss. Königsberg 1831. [Der Anhang enthält 1) den Aufsatz Über den deutschen Hexameter, aus der Vorrede zu Virgils Landbau, Ausg. 1789; 2) den Briefwechsel zwischen Voss und Klopstock; 3) über die Anordnung pindarischer Chorreigen, aus dem Intelligenzblatt der Jenaer Allg. Lit.-Zeitung 1821, Nr. 41]).

Wackernagel, Wilhelm, Poetik, Rhetorik und Stilistik, herausgegeben von L. Sieber, Halle 1873.

Wessely, J. E., Das Grundprinzip des deutschen Rhythmus auf der Höhe des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1868.

Westphal, Rudolf, Theorie der neuhochdeutschen Metrik. Jena 1870.

Wolf, Fr. Aug., Ordentl. Mitglied der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin und zu München, Ueber ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst. Eine Vorlesung. Berlin 1811.

## SPEZIALLITTERATUR.

I. Lassy in Spitta's Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 141 ff.: **Takt und Rhythmus.** Benecke, Max, Vom Takt im Tanz, Gesang und Dichtung, Bielefeld 1891. Wundt, Physiologische Psychologie II, 340. Brill, Bernhard, Wort- und Versaccent, Progr. Königsberg i. Pr. 1879. Wulff, Frederik, Von der Rolle des Akzentes in der Versbildung, Lund 1891; vgl. dazu Schuchardt im Lit.-Bl. für germ. und rom. Phil. 1892, Nr. 7, Sp. 245 f.

**Antike Metrik** (26 ff.): vgl. die Werke über die Metrik der Griechen und Römer von W. Christ (Leipzig 1874); über die griechische Metrik und Rhythmik von H. Schmidt (Leipzig 1872), Rossbach, Westphal und Gleditsch (Leipzig 1885—1889), Usener (Altgriechischer Versbau, Bonn 1887); Klotz (Altrömische Metrik, Leipzig 1890). S. auch unten zu VII.

**Accentuierende Verse** im Griechischen s. Ritschl, Opuscula philol. I 269; im Lateinischen Du Meril, Poesies populaires lat. anter. au doux. siècle, Paris 1843, S. 106 ff.; G. Paris, Lettres à Mr. Léon Gautier sur la versification lat. rhythm., Paris 1886, S. 24 ff.; Ebert, Geschichte der christl. Litt. im Mittelalter I 242 ff.; Huemer, Untersuchungen über die ältesten lat. christl. Rhythmen, Progr. Wien 1879; Huemer, Untersuchungen über den jambischen Dimeter bei den christl. lat. Hymnendichtern der vorkarolingischen Zeit, Progr. Wien

1876; Meyer, Wilhelm, Formen der lat. Rhythmen des Mittelalters, in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie, philologisch-historische Klasse 1882, I, 1 ff.; Meyer, Wilhelm, Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie, in den Abhandlungen der Kgl. bairischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, XVII. Band, 1. Heft (in der Reihe der Denkschriften LIX. Band); Meyer, Wilhelm, Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, a. a. O. XVII. Band, 2. Heft; s. auch Weichelt unten zu VII.

Ueber den **romanischen Vers** s. Diez, Altromanische Sprachdenkmale, Bonn 1846; A. Tobler, Vom französischen Versbau, 2. Aufl., Leipzig 1883; Lubarsch, Französische Verslehre, Berlin 1879.

II. Ausser Brücke und Sievers' Phonetik vgl. Zelle in von der Hagens Germania I, 295 ff., II, 234 ff.; Kräuter, Prosodie der neuhochdeutschen Mitlauter, in Paul und Braune's Beiträgen II, 561 ff. Das Kymographion bei Brücke 29 ff.; der Grützner-Marey'sche Apparat in Techmers Phonetischen Studien IV; der Hemsenische in der Zeitschrift für Biologie von Kühne und Voit, N. F. V und VII. — Zu S. 49: Scherer (Gesch. d. d. Sprache) hat übrigens auch aus den Messungen Brückes gerade das Gegentheil entnommen: nämlich dass die Arsenabstände nicht völlig gleich seien. — Ueber Kinderlieder und Auszählsprüche (52 f.) vgl. Zelle a. a. O. und Hildebrand, Gesammelte Aufsätze 186 ff.

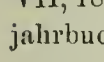
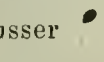
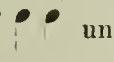
III. Eduard Hoffmann, Stärke, Höhe, Länge (Strassburg 1892), vgl. auch Brill und Wulff (oben S. 477). Vgl. Corrsen, W., Ueber die Aussprache und Betonung des Lateinischen, 2. Aufl., 1870. Ueber den französischen Accent vgl. Herrigs Archiv LXXXV, 203 ff.

Die **deutsche Accentlehre** behandeln Behaghel (Die deutsche Sprache, Leipzig und Prag 1886, S. 146 ff. und Pauls Grundriss I, 554 ff.) und Seemüller (Zur Methodik des deutschen Unterrichts in der fünften Gymnasialklasse, Wien 1885, 12 ff.). Reichel, Walther, Von der deutschen Betonung, Jena 1888. Ueber den Wortaccent enthalten die älteren Lehrbücher der Metrik (von Voss, Garve, Freese bis auf den an Beispielen sehr reichen Sanders) doch sehr viel Brauchbares. Auch August (in von der Hagens Germania I, 157 ff.) und Zelle (a. a. O. II, 146 ff. = Progr. Berlin Zum grauen Kloster 1834) sind mit Unrecht in Vergessenheit gerathen. Die Lehre vom Nebenaccent habe ich dagegen ganz neu gestaltet. In Bezug auf den Satzaccent knüpfe ich an Wundts Logik und Pauls Prinzipien an; vgl. auch Gabelentz in der Zeitschrift für Völkerpsychologie 1869 VI, 378 ff. und Wegener, Ph., Untersuchungen über die Grundlagen des Sprachlebens, Halle 1885; ferner Behaghel, Seemüller, Reichel. Aus Benedix' Mündlichem Vortrag habe ich in schöner grüner Jugendzeit für den Vortrag viel gelernt und erst bei der Bearbeitung

des Kapitels über den Satzaccent mich seiner dankbar erinnert, wenn ich ihm auch in den Prinzipien wie in den Einzelheiten nicht immer zustimmen kann.

Ueber das Verhalten des deutschen Wortrhythmus zu dem deutschen Versrhythmus (108 ff.) handelt Zelle in von der Hagens Germania 1841 IV, 62 ff.

Zu dem Paradigma *breitete* (120 f.) vgl. Voss, Brücke, Sauer Zarncke Belling (in ihren Schriften über den Jambus), und Anzeiger für deutsches Alterthum XIV, 17; XVI, 300. Zu dem Paradigma *meerflut* vgl. Voss; Schlegel X, 180 und die im Text angegebene Litteratur.

IV. Ueber den deutschen **Spondeus** vgl. Moriz, Voss, Schlegel VII, 189 und X, 179 f., Hertzfeld (s. unten zu VII) und V. Hehn, Goethejahrbuch VI, 182. Bei dem **Daktylus** (S. 153 und 291) hätte ich ausser  und  *(mögen dich)* noch die Figur  *(wall und schanz)* verzeichnen sollen. Ueber **Wortfüsse und Versfüsse** handelt Bohm, Zur deutschen Metrik, Programm Berlin 1890. Ueber den natürlichen Rhythmus des Deutschen (S. 167 ff.) vgl. Wackernagel, Poetik 451; Freese 26 f.; Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker III, 20 ff.; Becker, R., Der Trochäus und die deutsche Sprache, Progr., Koblenz 1882. Steig, Goethe und die Brüder Grimm, Berlin 1893, S. 168. Die deutschen Wortfüsse (168 ff.): Schlegel VII, 187 ff. und Bohm.

Ueber die **Wortverkürzung** und **Wortverlängerung** handelt schon Alxinger in den Werken 1812, II, 233 ff.; in neuerer Zeit fehlen Spezialuntersuchungen ausser über Hans Sachs (Archiv für Litteraturgeschichte XII, 305), Klopstock (J. Pawel, Zeitschrift für deutsche Philologie XIII, 56 ff. und Neue Beiträge zu Klopstocks Messias, Wien 1881, S. 3 ff.) und die Klassiker ganz, doch nimmt sowohl die allgemeine Litteratur wie die Litteratur über die einzelnen Versarten auf diese Dinge Rücksicht, meistens freilich ohne die gleichzeitige Prosa zu befragen. Ueber die Form *zum* (plural) bei Lessing s. Anzeiger für deutsches Alterthum XVII, 138, 345 f. und XVIII, 146 f. (E. Schmidt und Tobler); über *schöneste* W. Schlegel X, 180.

Am reichhaltigsten ist die Litteratur über den **Hiatus**, auf den Scherer in den Commentationes in honorem Th. Mommseni scripserunt amici, Berolini 1877 S. 213 ff. (wieder abgedruckt in den Kleinen Schriften 1893, II, 375 ff.) wiederum die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Von älteren Quellen seien nachgetragen: Gellerts Werke, ed. Klee, I, 280; W. Schlegel VII, 182 ff.; Apel I, 495 ff.; Alxingers Werke 1812 II, 248 ff. (auch Alxinger bringt Beispiele aus Virgil, bei dem der Hiatus eine Trennung malen soll). Ueber Klopstock s. J. Pawels oben citierte Beiträge und Neue Beiträge. Giesebrechts Progr., Zarncke Sauer und Belling über die Metrik der Klassiker. Ueber den Hiatus bei neueren Dichtern (Haller, Pfeffel, Uhland u. s. w.): Werner in der Zeitschrift für die Oesterr. Gymnasien 1878, S. 532; 1884, S. 438 ff.; Anzeiger f. d. Alterthum XIV, 171 ff., 185. Archiv f. Litteratur-

geschichte XIII, 492: Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte VI, 47 ff. Ueber den Hiatus in der Prosa: Joh. Schmidt in der Zeitschrift für die österr. Gymnasien 1886, S. 588 ff. und O. Schröder, Vom papiernen Stil 279 ff. **Krasis** (182): s. Gotthold, in der unten (zu VII) citierten Schrift über die romanischen Silbenmasse S. 58 ff.

V. Ueber monopodische und dipodische Bewegung: Brücke 5 f., Stolte 46 ff. und Sievers in Paul und Braunes Beiträgen XIII, 124 ff. — Von der **Ueberführung des Sinnes über den Versschluss** und ihr Verbot in der neueren Zeit handelt K. Borinski in den Studien zur Litteraturgeschichte, M. Bernays gewidmet von Schülern und Freunden, Hamburg und Leipzig 1893. Auf die S. 195 citierten Halbverse haben Voss 191 ff. und Köster (Schiller als Dramaturg, Berlin 1891, S. 94, 180) aufmerksam gemacht. Ueber das französische Enjambement: Tobler 18 ff. und Lubarsch 470 ff.

Die Lehre von den **Satzpausen** von Behaghel in Pauls Grundriss I, 548 ff.

Ueber den **vierfüssigen Trochäus** der Spanier vgl. Schack, Gesch. der dramatischen Litteratur und Kunst der Spanier I. 100 f., Note. Bei Grillparzer: s. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels III, 20 ff., und das Programm von Schwetz über die Sprache der Ahnfrau (Horn 1878).

Ueber die **fünffüssigen serbischen Trochäen** s. Miklosich, Ueber Goethes Klaggesang von den edlen Frauen des Asan Aga, Wien 1883, S. 43 f., und Anzeiger für deutsches Alterthum X, 401.

Ueber den **fünffüssigen Jambus**: Moriz 189 ff.; W. Schlegel VII, 184 ff.: Apel II, 467 ff.: Zarncke, Friedr., Ueber den fünffüssigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe, der hundertjährigen Wiederkehr des Tages, an welchem Johann Wolfgang Goethe am 19. Oktober 1765 in die Zahl ihrer Studierenden aufgenommen ward, widmet die Universität Leipzig die nachfolgende Abhandlung ihres Mitgliedes, Leipzig [1865; Rezension von Ebert in den Gött. Gel. Anzeigen, 1866, S. 260 ff.]; Zarncke, Friedr., in den Sitzungsberichten der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse, 1870, XXII, 208 ff. Dannehl, Geschichte und Bedeutung des reimlosen fünffüssigen jambischen Verses in der deutschen Dichtung. Progr. Rudolstadt 1870. Sauer, A., J. W. von Brawe, Strassburg 1878; Sauer, A., Ueber den fünffüssigen Jambus vor Lessings Nathan. Wien 1878 (aus dem Maihefte des Jahrganges 1878 der Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaften, XC. Bd., S. 625, besonders abgedruckt). Ueber den Jambus bei Lessing, Schiller und Goethe handelt auch Belling in seinen Werken über die Metrik Schillers und Lessings: vgl. auch Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte I, 321 ff. Ueber Gotters Jamben vgl. Schlösser, K., Zur Geschichte und Kritik von Fr. W. Gotters Merope, Leipzig 1890. S. 50 ff.: und Köster,

Schiller als Dramaturg. Ueber Zachariäs Jamben: Schlösser in der Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte VI, 119 ff. Ueber Grillparzers Jamben: Schwering in seiner Monographie über Grillparzers hellenische Trauerspiele, Paderborn 1891.

Ueber den französischen Vers s. Diez, Altromanische Sprachdenkmale, Bonn 1846, S. 75 ff. Ueber den englischen: Schipper, II, 1, 256 ff. Ueber den italienischen s. die unten (S. 488 f.) citierten Schriften von Voss, Valenti, Gotthold, Casini und Zarnckes oben erwähnte Akademieabhandlung von 1870. Die entscheidenden Fragen: wie viel Accente kommen im Endekasillabo überhaupt vor? welche Stellung können die Accente einnehmen? sind meines Wissens an einem grösseren Material noch nicht untersucht worden.

Ueber die ersten Jambendramen s. Sauer, Brawe 78. Seemanns Turnus s. Allgemeine deutsche Biographie s. v. Seemann. Bächtold, Literaturgeschichte der Schweiz 537, 557. Die Züricher Aufführung vor der Winterthurer (Sauer a. a. O.) beruht auf einem Irrthum; s. Gruber, Leben Wielands I, 250 f. und Litzmanns Schröder.

Ueber den **Trimeter** vgl. den Briefwechsel zwischen Halm und Enk 160 f. und Enks Metrik 58 ff. Ramler hat ihn im Batteux ²III, 305 f. empfohlen; vgl. seinen Brief an Gessner in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Neue Folge, V, 116. Wieland: s. Böttiger, Litt. Zustände und Zeitgenossen I, 230. Lessing: Zarncke, Der fünffüssige Jambus 35 ff. Ueber Goethes Trimeter, von denen die ältesten von 1800 jetzt in der Weimarischen Ausgabe gedruckt sind, vgl. Zarncke im Goethejahrbuch, IX. Bd.; Düntzer, Zur Goetheforschung 18 ff.; Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte V, 113 ff. Goethe und Schiller: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte I, 323.

Ueber den **Alexandriner**: Diez a. a. O. 75 ff. H. Viehoff, Der Alexandriner mit besonderer Rücksicht auf seinen Gebrauch im Deutschen, Progr. Trier 1859. Bei Lessing: Belling in Lessings Metrik. Bei Goethe: Karl Bartsch im Jahrbuch I, 119 ff., und Bellings drittes Programm. Vgl. auch Müllners Dramatische Werke 154 f. und Alxinger II, 232 f. Rentsch, J. E. Schlegel als Trauerspieldichter, Leipzig 1890, S. 104 ff.

Bei dem **Choliambus** (S. 268, 1 lies ἀχαΐων) habe ich einen Vers Schlegels verändert, weil sich sonst in seinen Versen kein Beispiel für den zweiten Fall findet.

Ueber den **Hexameter**: Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock, Berlin 1831 [= Kleine Schriften II, 1 f.]; vgl. dazu Wagners Archiv 221 f., wo weitere Literatur. Schmitt, August, De hexametri germanici historia, Bonnae 1862. Brieger, Ueber den deutschen Hexameter, Progr. des Friedr.-Wilh.-Gymnasiums zu Posen 1866. Auch die unten zu VII citierten Werke über Nachbildung der antiken Silbenmasse im allgemeinen und über die Uebersetzungskunst von Weichelt, Gruppe, Hertzberg u. a.

Bodmer und König: Lit.-Denkm. von verschiedenen Verfassern, Zürich 1779, S. 169; Litt. Pamphlete aus der Schweiz, 1781, S. 204; Bächtold, Schweizerische Litteraturgeschichte 539. **Uzens Frühlingsode**: Moriz 128 ff.; Wackernagel 62 ff.; Erich Schmidt, Zeitschrift für deutsches Alterthum XXI, 306 ff.; Sauer, E. von Kleist I, 145 f.; Minor im Goethejahrbuch VIII, 228 f.; unten 488. Ueber Kleists Hexameter mit Vorschlagsilbe: Danzel, Lessing I², 387 und Sauer a. a. O. Ueber Klopstocks Hexameter s. Cramer, Er und über ihn I, 138, die biographischen Arbeiten von Strauss und Muncker (dieser auch in der Allgemeinen Zeitung vom 26. 4. 1878, Beilage), und Hamels Studien über Klopstock, bes. II, 127 ff. Klopstocks Aeusserungen über den Hexameter s. bei Back und Spindler; auch Akademische Blätter I, 165 f., Schmidlin I, 9 f. u. ö. im Briefwechsel. Voss: Vorrede zu den Georgika von Virgil 1789, abgedruckt in der Zeitmessung, 2. Aufl.; sein Urtheil über den Hexameter in Goethes Reineke Fuchs s. Goethejahrbuch V, 39 f., VIII, 65 f. Ueber Goethes und Schillers Hexameter s. V. Hehn im Goethejahrbuch VI, 176 ff., Bellings Metrik Schillers, namentlich über die Briefwechsel mit Humboldt und W. Schlegel; lehrreich sind Schillers Aufzeichnungen im Handexemplar des Spazierganges, bei Minor, Aus dem Schillerarchiv 115 ff. W. Schlegel redet über den Hexameter auch Werke X, 170 ff., 177, 193; Uhland bei Holland 88. Wolfs Schrift über ein Wort Friedrichs des Grossen. Bothe's antik bemessene deutsche Gedichte, 1812 (unter Beobachtung der Position). Wachter, Dr. F., Die Unanwendbarkeit des Hexameters und der ihm verwandten Versarten in der deutschen Sprache entwickelt, Jena 1820. Ueber die Cäsur post quartum trochäum: s. Walser, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXXV, 885 ff. Ueber den osteologischen Bau des Hexameters, das Verhältniss der zweisilbigen Versfüsse zu den dreisilbigen: Drobisch in den Sitzungsberichten der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse. 1866 (XVIII. Band) und 1868 (XX. Band); Götzinger in den Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik von Fleckeisen und Masius. 1869. Band 100. S. 145 ff. Ueber den Trochäus im Hexameter: Moriz 101 ff.; Klopstock, Voss s. oben: W. Schlegel VII, 187, dann aber Charakteristiken und Kritiken II, 196 und besonders in der Indischen Bibliothek (Werke III, 191 ff.); Apel II, 36 ff., 76 ff.: Gotthold, J. A., Ist es rathsam den Trochäus aus dem deutschen Hexameter zu verbannen? Progr. Königsberg 1817; Hamerling.

Ueber das **Distichon** vgl. W. Schlegel X, 69 und Bellings Metrik Schillers. Ueber das Verhältniss der zweisilbigen Versfüsse zu den dreisilbigen s. Drobisch in den Sitzungsberichten der Leipziger Akademie, philologisch-historische Klasse, 1871 (XXIII), das lateinische und griechische Distichon betreffend; darauf Hultgren a. a. O. 1872 (XXIV) und wiederum Drobisch 1875 (XXVII) über das deutsche.

Ueber die **freien Verse** s. Tobler 14 f.: Waldberg, Galante Lyrik (Strassburg 1885) 114 ff.

Ueber die **freien Rhythmen**, das sog. Klopstockische Silbenmass, s. Goldbeck-Loewe, Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe, Kiel 1891. Ueber Goethes freie Rhythmen: Viehoff in Herrigs Archiv I, 127 ff. und V. Hehn im Goethejahrbuch VI, 203 ff. Renner, Paul, Die freien Rhythmen in Heines Nordseebildern, Heidelberg 1890. Die von Knigge parodierten Verse (S. 316) sind nur deshalb schlecht, weil wir in der Umgangssprache für die Quantität empfindlicher sind: in einem so geläufigen und trivialen Satz wie: *haben sie | meinen | neuen damastenen schlafrock gesehen* fällt die Dehnung des Taktes *meinen* doppelt auf; entschliesst man sich aber dazu, das Wort zu dehnen, dann lässt der Vers vom rhythmischen Standpunkt nichts zu wünschen übrig.

Ueber den **Reimvers des Hans Sachs** und den Knittelvers: Vilmar, Ueber zwei Recensionen von Rudolph von Ems' Weltchronik: Schröer, Weihnachtsspiele 47 f.: Goedeke, Weckhrlins Gedichte XVIII ff. und dagegen Goedeke, Hans Sachs' Dichtungen I², S. XVI ff.; Pilger, die Susannadramen (S. A.) 17 ff.; Sievers in Paul und Braunes Beiträgen XIII, 134 ff.; Drescher, Studien zu Hans Sachs II, 64. Die Dissertation von Wingerath, Der Ursprung des Prinzips der Silbenzählung in der deutschen Metrik (1867), kenne ich nicht. Ueber Weckhrlins Verskunst: Höpfner, Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Progr. Berlin 1866. **Knittelvers**: Grimms Deutsches Wörterbuch; Flögel, Geschichte des Burlesken 37 f.: Lutz, Canitz 52 ff.: Brandl, Brockes 132 f.

VI. Ueber die **Alliteration**: Sirker, Der Stabreim bei neueren Dichtern, Progr. Saarlouis 1873; Ackermann, Der Stabreim in der modernen Poesie, Petersburg 1877 (mir unbekannt). Ueber die Alliteration bei Klopstock s. R. Hamel, Zur Textgeschichte des Klopstock'schen Messias, Rostock 1879, S. 34 ff. und drittes Heft S. X ff.; dazu J. Pawel, Neue Beiträge zu Klopstocks Messias, Wien 1881, S. 23 ff. und G. Waniek, Pyra S. 153 f. Alliterirende Formeln in der Sprache findet man in Herrigs Archiv I, 108 ff. zusammengestellt. W. Jordan, Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim, Frankfurt a. M. 1868.

Ueber die **Assonanz**: A. F. Bernhardi in seiner Sprachlehre, Berlin 1803, II, 403 ff.; St. Schütze in der Zeitung für die elegante Welt, 1805, St. 91, Sp. 721 f.; W. Schlegel in den Briefen an Tieck bei Holtei III, 275 f. Freese, C., Ueber deutsche Assonanzen. Stralsund 1838. Bärmann, G. N., Die Assonanzen der deutschen Sprache, prosodisch und lexikographisch, Berlin 1829. Assonierende Formeln in der Sprache: Herrigs Archiv I, 110. Herders Ausfälle in der Adrastea: Werke zur sch. Litt. u. Kunst XVIII, 10 f., 108. Docen im Litterarischen Conversationsblatt 1824, Nr. 221 f., S. 877 ff.

Die Lehre vom **Endreim** ist das am besten bearbeitete Kapitel der Metrik und ich konnte mich damit begnügen, hier Ordnung zu machen und zusammen zu fassen. Die Grundlage bildet auch für die neuhochdeutsche Reimkunst W. Grimms Abhandlung Zur Geschichte des Reims in den Kleinen Schriften IV, 125 f. Bürgers Aufsatz (bei Bohtz 341 ff.) ist heute noch lesenswerth. Schütze, J. B., Versuch einer Theorie des Reimes nach Inhalt und Form, Magdeburg 1802. Sehr wichtig Poggel, Caspar, Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge mit besonderer Rücksicht auf Goethe. Münster 1836. Wolf, F., Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg 1841, wo S. 161 ff. weitere Literatur. Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage I, 366 ff. Mehring, Sigmar, Der Reim in seiner Entwicklung und Fortbildung, Berlin 1889, 2. Aufl. 1891 (A. Fr. Meyers Geschichte des Reimes kenne ich nur aus einem ungenauen Citat).

Reimformeln in der Sprache (349): Herrigs Archiv I, 110 ff. Ueber das Verhältniss des Reimes zum Sinn (351 ff.): Delbrück, Der deutsche Reim, Im neuen Reich 1872, Nr. 23, S. 880 ff.; dagegen Schuchardt, H., Reim und Rhythmus im Deutschen und Romanischen, Im neuen Reich 1873, Nr. 5, S. 180 ff. (abgedruckt in Keltisches und Romanisches, Berlin 1886, S. 222 ff.). Kunow, Ewald, Verhältnis des Reimes zum Inhalt bei Goethe, Progr. Stargardt i. P. 1888. Ueber exotische Reime: Scherer, Poetik 60. Flickwörter bei Hans Sachs: Drescher, Studien über Hans Sachs II, 38. Reimbrechung: Rachel, Dreireim und Reimbrechung, Freiburg 1870; Behaghel im Litteraturblatt für germanische und romanische Litteratur 1891, Nr. 5, Sp. 154 f. Euphonie: W. Schlegel VII, 155 ff. Reinheit: Alxingers Werke 1812 II, 222 ff. Die Reime *sahst* : *sass!* beurtheilt Brücke 26 f. falsch. Mundartliche Reime: Herrigs Archiv VIII, 359 ff. Hans Sachs' Reime: s. Sommer; über Fischarts Reime Wirth in Herrigs Archiv LXXV, 104 ff. Opitz' Reime: Paul und Braunes Beiträge XIII, 567 ff. und Buch von der deutschen Poeterey, Cap. VII. Flemings Reime s. Lappenberg II, 897 f. Hallers Reime: Oest. Gymnasialzeitschrift 1884, S. 438 ff. Goethes Reime: Biedermann, W., Goetheforschungen I, 396 ff. und Neue Goetheforschungen II, 358 ff.; Vischer, F. Th., im Goethejahrbuch IV, 7 ff.; Bellings zweites Programm S. 6. Die Reime in der modernen Lyrik: Kahlert in Prutz' Museum 1856, I. Bei Rückert: Symons, Zu Rückerts Verskunst, Progr. Berlin 1876. Körner (374): Zeitschrift für deutsche Philologie XVIII, 57 ff. Echo: s. Poggel, 77 ff. Reimwörterbücher: Peregrinus Syntax (Hempel), Allgemeines deutsches Reimlexikon, 2 Bände, Leipzig 1826; Steputat Willy, Deutsches Reimlexikon, Leipzig o. J. (Reklams Universalbibliothek Nr. 2876 f.). Jahrzehntelange Vorarbeiten zu einem fast die ganze neuere deutsche Dichtung umfassenden Reimwörterbuch hat der verstorbene Schriftsteller Gottfried Freiherr von Leinburg hinterlassen, in die mir seine Wittwe Einblick gewährt hat; sie würde das Material

gern einem jüngeren Gelehrten zur Herausgabe überlassen. Ueber Entstehung und Geschichte des Reimes vgl. Berichte des Freien deutschen Hochstiftes, 1887, Dezember. Scherer, Litteraturgeschichte, 38 f. Masing, Ueber Ursprung und Geschichte des Reimes, Dorpat 1866. Bei den Alten: Dürr, Der Reim bei den Griechen, Leipzig 1857; La Roche, Reim und Alliteration in der griechischen Poesie. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXXV, 321 ff.; Dingeldein, Oskar, Der Reim bei den Griechen und Römern, Leipzig 1892.

VII. Die Wirkung der dreitheiligen Strophe versucht psychologisch zu erklären V. Valentin in Kochs Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte N. F. II, 9 ff. **Akrostichon**: von der Hagens Germania VII, 326 ff. Die Leberreime habe ich als nicht in den Bereich der Dichtkunst gehörig hier absichtlich übergangen; s. Scheibles Kloster VI, 150: Weim. Jahrbuch I, 325; niederdeutsches Jahrbuch X, 59 ff. XIV, 92 ff. **Kehrreim**: F. Wolf, Lais 18 ff.; Grube, Aesthetische Vorträge II, Isarlohn 1866; Stark, Friedrich, Der Kehrreim in der deutschen Litteratur [d. h. im religiösen Lied bis auf Luther, im Minnesang und im Volkslied], Göttinger Diss. 1886: R. M. Meyer in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte I, 34 ff.; Kunow a. a. O. 63 ff. **Geleit**: Diez a. a. O. 92 f. 250; Lubarsch; Tobler; Schuchardt, Ritornell und Terzine 104 ff.

Die Darstellung der jambischen Strophen (401 ff.) habe ich, wie mich Seminarübungen im Sommersemester 1893 gelehrt haben, im Anschluss an Westphal verfehlt. Auf Westphal fussend, habe ich es leider versäumt, meine Ansicht von der Taktfüllung auch auf den Strophenbau anzuwenden, wo sie, wie ich glaube, am deutlichsten nachzuweisen und zugleich am fruchtbarsten ist. Die Sache erfordert nachträglich wenigstens eine prinzipielle Erwägung.

Westphals Irrthum nimmt seinen Anfang bei der Annahme, dass in jambischen Versen mit klingendem Ausgang immer ein Takt mehr anzunehmen sei und die Hebung des letzten Taktes fehle.

*er stand | auf sei|nes da|ches zin|nen*
⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – | ⏑

ist also ein fünftaktiger Vers, dem die letzte Hebung fehlt! Wenn er aber den Vers mit fallendem Rhythmus angesetzt hätte, wozu er ebenso sehr das Recht hatte, dann stellt sich die Sache so dar:

*er| stand auf seines | daches zinnen*
⏑] – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑

Jetzt fehlt also nichts mehr! jetzt ist der Vers mit vier Takten vollständig. Das heisst: die rhythmischen Pausen lassen sich nicht bloss äusserlich nach der Silbenzahl bestimmen, sondern es muss die Beschaffenheit der den letzten Takt füllenden Silben untersucht werden.

Daraus wird sich uns neuerdings die Ueberzeugung ergeben, dass ein Trochäus oder ein Jambus nicht wie der andere ist und dass man daher einen Versfuss auch nicht ein für allemal durch Noten darstellen kann.

Die Ansicht, dass in Versen mit stumpfem Schluss ein ganzer schlechter Takttheil fehlen müsse, ist ebenso ungenau. Denn erstens kann bei stumpfem Schluss der folgende Auftakt mit zur Ausfüllung des Taktes dienen; zweitens kann auch bei klingendem Schluss, wenn die Silbenzahl völlig in Ordnung ist, doch ein Takttheil unausgefüllt bleiben, so dass eine Pause angenommen werden muss.

Ein gar hübsches Beispiel bietet uns Goethes Nachgefühl:

1 *wenn die reben wieder | glühen,*
2 *rühret sich der wein im | fasse;*
3 *wenn die rosen wieder | blühen,*
4 *weiss ich nicht, wie mir geschieht.*

5 *thränen rinnen von den | wangen,*
6 *was ich thue, was ich | lasse;*
7 *nur ein unbestimmt verlangen*
8 *fühl' ich, das die brust durch|glüht.*

9 *und zuletzt muss ich mir | sagen,*
10 *wenn ich mich bedenk und | fasse,*
11 *dass in solchen schönen | tagen*
12 *Doris einst für mich ge|glüht.*

Diese Strophe besteht aus vier Zeilen, jede zu vier Takten, ohne Auftakt. Am Schlusse jeder Strophe fehlt die Senkung, es tritt eine stärkere Sinnespause und stumpfer Schluss ein (V. 4. 8. 12). Aber auch am Schlusse einer jeden der beiden Perioden, aus denen die Strophe besteht, also nach 2. 6. 10. tritt eine etwas schwächere Pause ein: und man kann nun deutlich beobachten, wie die scharfen zweisilbigen Ausgänge *fasse*, *lasse*, *fasse* für diese Pause Raum schaffen; während nach V. 1. 3. 5. 9. *(blühen, glühen, wangen, sagen)* nur eine ganz unbedeutende Pause und nach V. 7 und 11 *(verlangen, tagen)* sogar starkes Enjambement herrscht. Wir haben also, wenn wir uns der Notenschrift bedienen wollen, für die verschiedenen Ausgänge etwa die folgende Taktfüllung, falls wir den Trochäus wie die Alten als Dreivierteltakt betrachten: für stumpfen Ausgang ; für klingenden wie *fasse, lasse* : für klingenden wie *blühen* : bei Enjambement endlich . Ganz ebenso findet man in dem Gedicht Hoffnung, gleichfalls bei durchgehendem trochäischem Rhythmus, am Schlusse der Perioden die scharfen Reime *ermatten : schatten.* Im Taucher kann man an den ersten zwei Strophen beobachten, wie verschieden die Füllung der letzten Takte des ersten Verses sein kann:

*wer wagt es, rittersmann oder knapp,* # || *zu tauchen in diesen schlund?* hier ist eine deutliche Pause nach dem ersten Verse, *zu* gehört aber als ganz kurz abgestossener Auftakt noch zum letzten Takt dieses ersten Verses! *Der könig spricht und wirft von der höh'* || *der klippe, die schroff und steil*: hier ist nach *höh'* eine weit kürzere Pause und der letzte Takt wird erst durch den folgenden Artikel *der* voll, der hier nicht Auftakt, sondern Senkung ist. Man beobachte nur den Vortrag, und man wird den Unterschied leicht herausfinden.

Hieraus ergibt sich dann weiter, dass die rhythmischen Pausen am Versschluss, Periodenschluss und Strophenschluss nicht bloss von dem Vorkommen oder Fehlen der Senkungssilben abhängig sind, sondern auch von der Dauer der den Takt füllenden Silben; und dass sich Pausen sehr gut auch im Innern des Taktes annehmen lassen. Westphal ist zu verschwenderisch mit ganzen Senkungen und gar mit den fehlenden Hebungen umgegangen. Die 404 besprochenen Perioden betrachte ich jetzt alle als tetrapodisch und finde daher die jambische Tetrapodie fast ebenso häufig im Deutschen als die trochäische. Man schlage nur einmal den Takt dazu und man wird sehen, dass wir den Ring des Polykrates viertaktig lesen.

**Nibelungenstrophe**: Döllen, Die Nibelungenstrophe als das Mass der neudeutschen Sprache, Progr. 1857; Cramer, W., Die Nibelungenstrophe, eine metrische Untersuchung, nebst einer Beigabe: Die Jagd auf Hohenburg, ein Idyll, Progr. 1882. Herrigs Archiv VII, 344 ff.

Ueber die **Nachbildung antiker Silbenmasse** im Deutschen: Solger, K. W. F., Des Sophokles Tragödien übersetzt, Berlin 1808, Einleitung S. LIX—C. Cholevius, Karl Leo, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, Leipzig 1854, besonders I, 359 ff. Weichelt, Versuch einer Geschichte der Einführung antiker Metren in die deutsche Poesie, Progr. Demmin 1861; Gruppe, O. F., Deutsche Uebersetzerkunst, mit besonderer Rücksicht auf die Nachbildung antiker Masse, nebst einer historisch begründeten Lehre von deutscher Silbenmessung, ein Supplement zu jeder deutschen Litteraturgeschichte, neue vermehrte Ausgabe, Hannover 1866; Lange, Die griechischen Formen und Masse in der deutschen Poesie, Deutsche Rundschau 1879 September; Henschke, Ueber die Nachbildungen griechischer Metren im Deutschen, Leipzig 1885. Die wärmste Stimme für die Einführung: Hertzberg in den Preussischen Jahrbüchern XIII, 219 ff. Der entschiedenste Gegner: V. Hehn im Goethejahrbuch VI, 179 ff.

Die Chorgesänge im lateinisch-deutschen Schuldrama behandelt Liliencron in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, 3. Heft, 309 ff. In Betreff des Kirchenliedes kann ich nur auf Ph. Wackernagel verweisen. Brandmüller: E. Martin in der Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte I, 98 ff. Eisenbeck: s. Wackernagel, Hexameter und Pentameter; und überhaupt die zum Hexameter ver-

zeichnete Litteratur. Pyra: Waniek 61 ff. Uzens, Frühlingsode: s. oben 482; Belustigungen 1743 I, 440; Nachbildungen in den Bremer Beiträgen III, 1 ff.; A. Schlegel, Vermischte Schriften II, S. XIII u. ö. Klopstock: bei Back und Spindler III, 14 ff. Brocks, Die **sapphische Strophe** und ihr Fortleben im lateinischen Kirchenlied des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung, Progr. Marienwerder 1890. Höpfner's Reformbestrebungen (oben S. 483).

Die **romanischen Versmasse** hat zum ersten Mal ausführlicher behandelt A. F. Bernhardi in seiner Sprachlehre, Berlin 1803, II, 424 ff.; W. Schlegels Berliner Vorlesungen; Fernow, Ueber die Nachahmung des italienischen Verses in der deutschen Poesie, im Prometheus von Seckendorf und Stoll 1808; Agostino de'Valenti, Anleitung wie die italienischen Verse richtig ausgesprochen, gelesen und gesungen werden sollen, Weimar 1825; Gotthold, F. A., Ueber die Nachahmung der italienischen und spanischen Versmasse in unserer Muttersprache, Königsberg 1846; Schuchardt, Hugo, Ritornell und Terzine, Halle 1875; das Werk von Imbriani (Orig. poet.), auf das sich Schuchardt bezieht, kenne ich nicht; Ancona, La poesia popolare italiana, Livorno 1878; Casini, Sulle forme metriche italiane, Firenze 1884; Gaspary, Geschichte der italienischen Litteratur.

Reichliches Material findet man zusammengestellt in den drei Sammelwerken von Rassmann: Rassmann, Friedrich, Blumenlese südlicher Spiele im Garten deutscher Poesie, herausgegeben von F. Rassmann, mit dem Vorwort eines bekannten neueren Dichters (L.[oeben?]), Berlin 1817; (Rassmann, Friedrich,) Poetisches Quodlibet, enthaltend deutsche Endreime, Ringelgedichte, schwergereimte und metrischgereimte Oden, Halbverse, burleske Sonette, Triolette und andere Spiele, herausgegeben von Hortensio, Erste Gabe, Essen 1824: Rassmann, Friedrich, Hesperische Nachklänge in deutschen Weisen, eine neue Sammlung deutscher Glossen, Villancicos, Cancionen, Sestinen, Canzonen, Ballaten, Madrigale (sic), Minnelieder etc. von Helmine von Chézy, Baron de la Motte Fouqué, Graf von Loeben, Freiherr von der Malsburg, Oehlenschläger, Riemer, E. Schulze, Streckfuss, Tieck u. A. Aus gedruckten und ungedruckten Quellen herausgegeben von Friedrich Rassmann, Köln 1824.

Ueber die Einführung romanischer Masse im XVI. Jahrhundert s. Hoffmann von Fallersleben, Gesellschaftslieder, 2. Aufl. 1860, S. VIII ff.; Weimarisches Jahrbuch II, 320 ff. 324; Höpfner 23 f. Die S. 428 f. citierten Bedenken sind zuletzt von W. Meyer in seiner Abhandlung über die Rhythmen, früher von Gotthold u. A. ausgesprochen worden.

Ueber die **Stanze**: Viehoff in Herrigs Archiv XXV, 241 ff., Uhland bei Holland 38 f. Die ältesten Sicilianen von Rückert: Archiv f. Litteraturgeschichte X, 526 ff. Brockes' Stanzen: Anzeiger für deutsches Alterthum VI, 168 ff. Wielands: Löbell, C. M. Wieland, Braunschweig 1858, S. 46 f. 181 ff. 368 f. A. Schillers: s. Viehoff a. a. O. und Belling.

Das **Ritornell**: Schuchardt, Ritornell und Terzine, Halle 1875. Die ältesten deutschen: Archiv für Litteraturgeschichte X, 527 f.

**Terzine**: Schuchardt a. a. O.; Gaspary 315. 328.; Casini 61 ff. Goethes Terzinen: Düntzer, Zur Goetheforschung 261 f.

**Madrigal**: Schuchardt a. a. O. 134 ff.; Spitta, Die Anfänge der madrigalischen Dichtkunst in Deutschland, Allgemeine Musikalische Zeitschrift 1875, Bd. X, Sp. 4 ff.; G. Adler, a. a. O., Bd. XV, Sp. 25 ff.; Casini 44 ff.

**Canzone**: Casini 23 ff.; Gaspary; über Waldaus Canzonen s. Gottschall, Nord und Süd 172, 74 ff.

**Sestine**: Casini 12 ff.; Comte de Grammont, Sextines précedées de l'histoire de la sextine dans les langues derivées du latin, Paris 1862.

**Sonett** im Italienischen: Mussafia, Sitzungsberichte der Wiener Akademie, philosophisch-historische Klasse, LXXVI, 379 ff.; Schuchardt, Keltisches und Romanisches 218; Gaspary 66 f. 486. A. Hagen, Ueber einige Künstlersonette und ihre Autoren, Westermanns Monatshefte V, 560; Burkhardt, Cultur der Renaissance in Italien 244 f. Im Englischen: Schipper II 2, 835 ff. Im Deutschen: Welti, Heinrich, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform, Leipzig 1884; dazu Anzeiger für deutsches Alterthum XII, 51 ff., Herrigs Archiv LXXXIII, 218 ff. und Scherer, Kleine Schriften II. Sammlungen: Sonette der Deutschen, herausgegeben von F. Rassmann, 3 Theile, Braunschweig 1817; Sonette von bayrischen Dichtern, herausgegeben von Julius und Friedrich August Greger, 4 Bände, Regensburg 1831–34. Ueber die ältesten deutschen Sonette s. Weimarisches Jahrbuch II, 60 ff.; Höpfner, Reformbestrebungen 28. 32; R. Köhler im Archiv für Litteraturgeschichte IX, 4 ff. Danzel, Lessing I, 484. Bohtz, Bürger 329 f. Voss, J. H., Ueber Bürgers Sonette, Jen. Allg. Litteraturzeitung, Juni 1808 Nr. 128–131 (abgedruckt in den Kritischen Blättern nebst geographischen Abhandlungen von J. H. Voss, Stuttgart 1828, I, 502 ff.) W. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken II, 86. Ueber W. Schlegels Sonette vgl. jetzt auch Söderhjelm's Abhandlung über Petrarka in der deutschen Litteratur. Ueber Goethes Sonette vgl. jetzt auch Heitmüller's Mittheilungen aus Riemers Briefwechsel (S. 107–156. 310). Chamissos Spott über die sonettische Sprache in der Berliner Ausgabe VI³, 267 A. Nur Redwitz hat dem neuen Reich 1871 fünfhundert Sonette gewidmet.

**Triolett**: Rassmann, Friedrich, Triolette der Deutschen, Duisburg und Essen 1815; Rassmann, Friedrich, Sammlung triolettischer Spiele, Leipzig [1817; Nachlese]. Hier sind Triolette von verschiedenen Autoren aus verschiedenen Zeiten gesammelt; die älteren Sammlungen unter dem Titel Triolette (Halberstadt 1795) und Neue Triolette (Braunschweig 1796) enthalten nur Triolette von Rassmann selbst. Mit dem Triolett fällt das virelay zusammen, das Schwabe in der Vorrede zu

*

seinen Belustigungen (I, Vorr. S. 7) unter den Reimspielereien der Franzosen erwähnt: 7 Zeilen, von denen die erste mit der vierten, und die sechste und siebente mit der ersten und zweiten gleichlautend sind.

**Glosse**: Lubarsch 406 ff. In den Zeitschriften der älteren Romantiker (Athenäum, Europa), in den Gedichten Tiecks und der Schlegel massenhafte Beispiele, die Rassmann grösstentheils in die oben citierten Sammlungen aufgenommen hat. Vgl. den Briefwechsel der Brüder Schlegel, bei Walzel 507.

**Tenzone**: Waldberg, Galante Lyrik 138. Beliebt waren solche Wettgesänge in der von Hitzig gegründeten Berliner Mittwochsgesellschaft. Hier haben Simrock und Wackernagel über Kunst und Amt (Morgenblatt 1831 Nr. 101—103) und über Schwert und Feder (a. a. O. 132 f.), im Verein mit F. Kugler auch über Wein, Weib und Gesang debattirt: Simrock und Julius Curtius über Wein und Liebe (Goedeke, Grundriss III, 1128. 1179).

**Cancion**: Beispiele bei Tieck und den Schlegel. Vgl. den Briefwechsel der Brüder Schlegel, Walzel 476. 480.

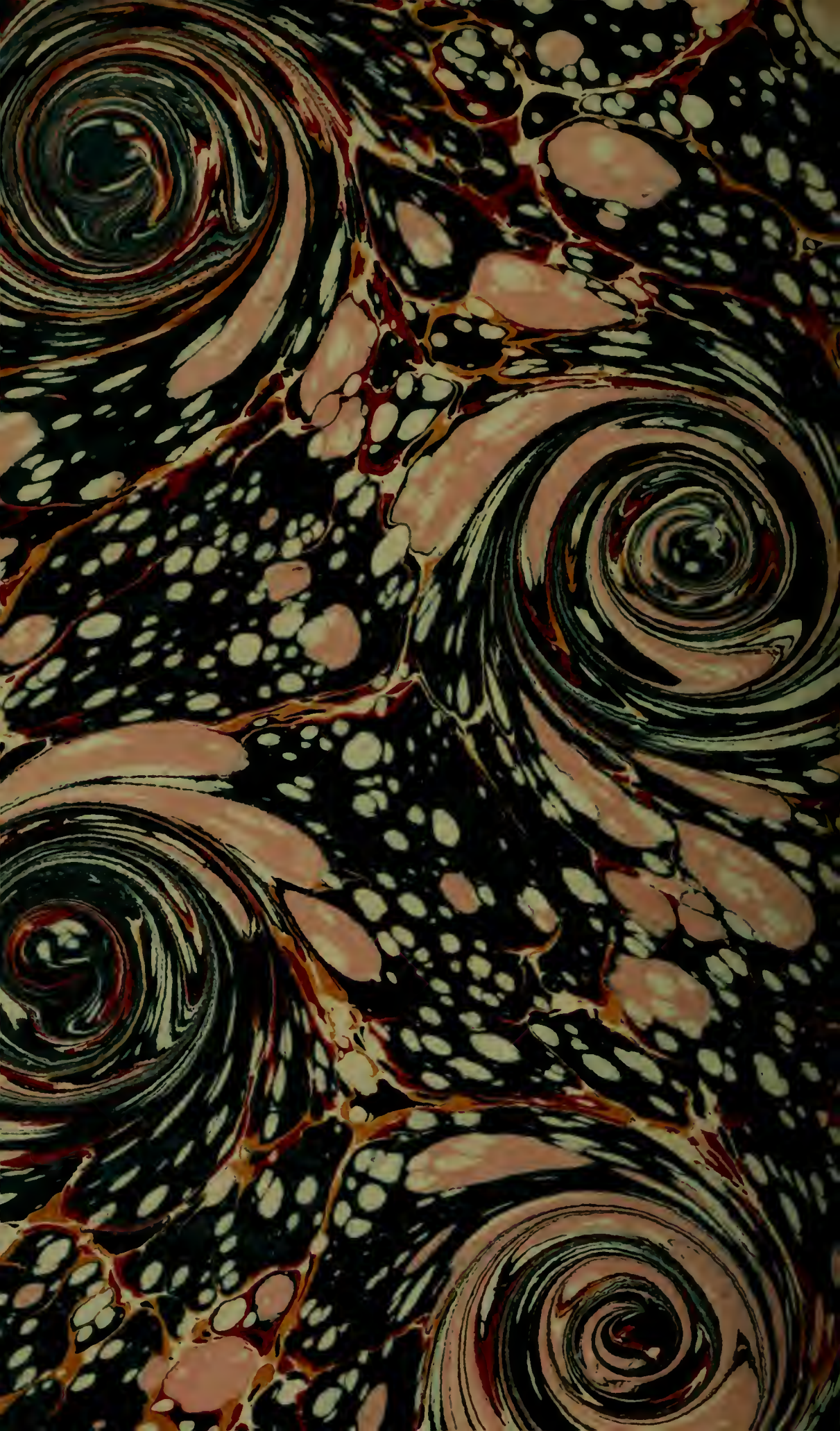
**Rondeau**: Schwabe in der Vorrede zu seinen Belustigungen (I, Vorr. S. 7) stellt auch als Vorschrift auf, dass der *a*-Reim achtmal, der *b*-Reim fünfmal wiederkehre. Weckhrlin, her. von Goedeke 308 und 321. Götz' Gedichte, her. von Ramler III, 49 f. 131 ff. 196 f.; Schüddekopfs inzwischen erschienene Ausgabe steht mir im Augenblick nicht zur Verfügung.

**Rondel**: Lubarsch 378. Götz III, 47 f. Hartleben in Nord und Süd 168. 269 ff.

**Voltanelle**: Lubarsch 383 ff.

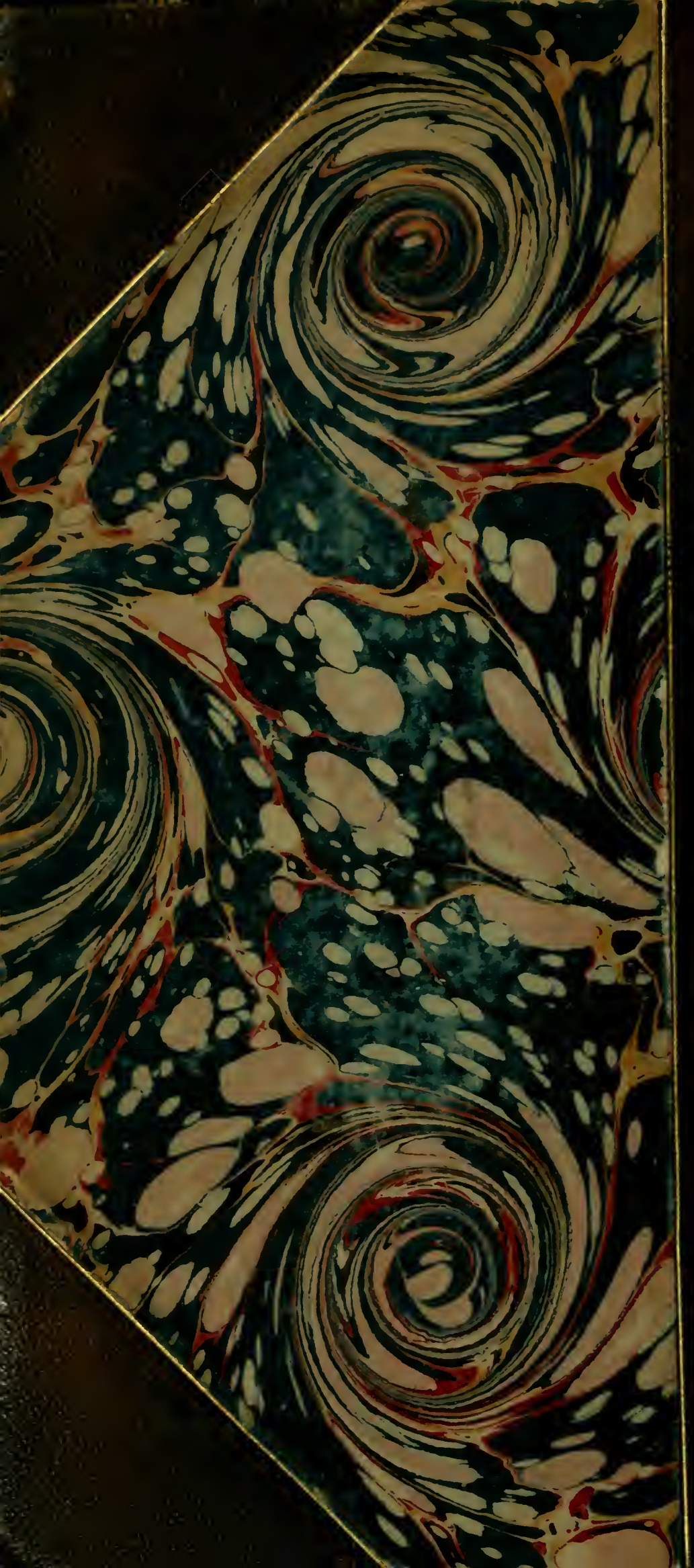
Die **orientalischen Versmasse** können dem Metriker nur ein sehr geringes Interesse abgewinnen, zumal wenn es ihm nicht möglich ist, auf die orientalischen Sprachen selbst zurückzugehen. Ueber das **Ghasel** vgl. Biedermann, Goetheforschungen I, 403; Hermann Welcker in Nord und Süd, September 1879; über Goethes angebliche Ghaselen Düntzer, Zur Goetheforschung 233 f. Friedrich Schlegels Absicht in den Briefen an Wilhelm, bei Walzel 507. Die ältesten Ghaselen Rückerts: Archiv für Litteraturgeschichte X, 526 f. Die ältesten **Makamen**: a. a. O. 527 f.

Pertisau am Achensee, 17. Juli 1893.



LaG.Gr
M666n
20433
Author Minor, Jakob
Title Neuhochdeutsche Metrik.
BORROWER

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU